

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ICÔNE AUTOPOÏÉTIQUE : L'ARCHITECTURE DE LA
RENAISSANCE CULTURELLE À TORONTO (1999-2010)

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES URBAINES ET TOURISTIQUES

PAR
GUILLAUME ÉTHIER

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« Today, a museum is more than a treasure inside; it's a generator of creativity. Fostering creativity is a central role of the contemporary city »

— Daniel Libeskind, architecte de la rénovation du Royal Ontario Museum

REMERCIEMENTS

Le sentiment que j'ai ressenti le plus régulièrement au cours de la rédaction de cette thèse fut la gratitude; sans l'intervention généreuse et volontaire de certaines personnes dans mon parcours universitaire et dans ma vie, il m'aurait été impossible de m'investir corps et âme dans un exercice académique aussi gratifiant qu'exigeant. Je suis donc à jamais reconnaissant envers Lucie K. Morisset et Jean-François Côté, mes directeurs, la première pour m'avoir ouvert toutes grandes les portes sur un vaste royaume où fleurissent les opportunités de s'épanouir et de s'émanciper en tant que chercheur, et le second pour m'avoir donné accès, à nouveau, à ses réflexions qui transforment – le mot lui est cher – toujours pour le mieux le contenu de mon travail. Aussi, je reconnais aux deux géants assis sur mes épaules leur habileté à mettre mes idées à l'épreuve de leur vaste érudition tout en me laissant naviguer librement à travers mes différentes phases d'errements et de ressaisies. Je les remercie de m'avoir laissé une telle liberté. Elle m'a permis de mener à terme un projet de recherche qui, je le souhaite, me ressemble vraiment.

Un remerciement spécial va à Luc Noppen pour son soutien précieux à des moments cruciaux de ma rédaction. De même, je remercie George Kapelos de l'école d'architecture de l'Université Ryerson pour son accueil exceptionnel lors de mon séjour de recherche à Toronto. Je remercie par le fait même le personnel de l'école d'architecture de Ryerson pour son soutien lors des longs mois passés à travailler dans leurs bureaux. Je salue également Miles Glendinning de *l'Edinburgh School of Architecture* pour son aide dans la préparation de mes projets futurs. Je remercie enfin Anne-Marie Broudehous de l'UQAM pour sa contribution à la mise sur pied de ce projet de recherche.

Au centre de ma vie se trouve Arianne. Je ne saurais trop dire où commence exactement sa contribution à cette thèse tant on la retrouve partout où j'ai mis mon coeur. Ma famille occupe aussi un coin important de cette thèse : à Dominique et Maude, Ginette et Jules ainsi qu'à Gilbert et Danielle, je témoigne aujourd'hui tout le bonheur de vous avoir eu auprès de moi durant ce long périple.

Plusieurs amis m'ont aidé, à leur façon, à rédiger cette thèse. J'aimerais remercier, au risque d'en oublier, Jehan Baby, Alexandre Allard, Hélène Tremblay, Patrick Gosselin, Jimmy Hunt, Maxime Castellon, Emmanuel Éthier, Laurence Giroux Do, Steeven Chouinard, Caroline Grimard, Eileen Jerrett, Jacques Caron, Line Beaudoin, Christian Bourque et Pablo Cervantes.

Plusieurs collègues universitaires ont partagé avec moi les hauts et les bas de la rédaction d'une thèse (les meilleures étant bien entendu celles qui sont terminées...). Je remercie en particulier Alexandra Georgescu Paquin, Antoine Noubouwo, Antonin Margier, Alessandra Mariani, Céline Verguet, Mathieu Dormeals, Marie-Noëlle Aubertin, Marie-Ève Breton, Josée Laplace, Marie-Blanche Fourcade, Martin Drouin, Étienne Berthold et Lyne Bernier.

Je dois enfin souligner ma reconnaissance au CRSH pour la Bourse Joseph-Armand Bombardier qui m'a soutenue financièrement au cours de mon doctorat. Je souligne également ma gratitude envers la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain, l'Institut du patrimoine de l'UQAM, le CÉLAT ainsi que le groupe PARVI.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
LISTE DES TABLEAUX	ix
LISTE DES IMAGES	x
RÉSUMÉ	xi
PROLOGUE	1
EN ATTENDANT GEHRY	1
INTRODUCTION	12
CHAPITRE 1	
L'ARCHITECTURE ICONIQUE EN QUESTIONS	18
1.1 Quelles sont les principales caractéristiques de « l'architecture iconique » dans le contexte contemporain?	20
1.2 D'où vient la thématique de l'architecture iconique?	31
1.3 Est-il toujours pertinent d'employer le concept « d'architecture iconique »?	40
1.4 Quelles sont les origines du phénomène contemporain d'architecture iconique?	49
1.5 Quelles sont les grandes orientations pour tenter d'expliquer le phénomène de l'architecture iconique?	58
1.6 Conclusion	69
CHAPITRE 2	
ENTRE « L'EFFET TORONTO » ET LE « STYLE TORONTO »	71
2.1 Contexte d'émergence de la « Renaissance culturelle » à Toronto	72
2.2 Le Programme d'infrastructures Canada-Ontario de 2002	76
2.3 Les projets de la Renaissance culturelle de Toronto	84
2.4 Sur la nature d'une nouvelle culture architecturale torontoise	101
CHAPITRE 3	
MARQUER L'ESPACE : LA RÉGÉNÉRATION URBAINE PAR LA CULTURE	112
3.1 Un problème à l'échelle des villes	112
3.2 De la régénération urbaine à la ville créative	116

3.2.1 Régénération urbaine	121
3.2.2 Régénération urbaine par la culture	123
3.2.3 La ville créative	126
3.3 Conclusion	133
CHAPITRE 4	
L'IDENTITÉ TORONTOISE EN TRANSFORMATIONS	135
4.1 Les divers visages de Toronto	136
4.2 Une croissance en rupture d'échelles	138
4.2.1 Muddy York	140
4.2.2 Toronto the Good	145
4.2.3 The City That Works	151
4.2.4 The City of Neighbourhoods	157
4.2.5 World-Class City	164
4.2.6 Torontopia	171
4.3 Conclusion	183
CHAPITRE 5	
CADRE ANALYTIQUE : MESURER LA VALEUR ICONIQUE D'UN ÉDIFICE	184
5.1 La valeur iconique	187
5.1.1 La forme iconique	192
5.1.1.1 Les deux dimensions de la forme iconique	192
5.1.1.2 Fondement théorique de la forme iconique	194
5.1.1.3 La forme iconique dans la littérature sur l'architecture iconique contemporaine	200
5.1.2 La fonction iconique	202
5.1.2.1 Les deux dimensions de la fonction iconique	203
5.1.2.2 Fondement théorique de la fonction iconique	207
5.1.2.3 La fonction iconique dans la littérature sur l'architecture iconique contemporaine	209
5.1.3 Idéal-type de l'édifice iconique	212
5.2 Grille d'analyse des projets iconiques	213

CHAPITRE 6

QUESTION DE RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE : INTERROGER LE SENS
CONNOTÉ DES ICÔNES DE LA RENAISSANCE CULTURELLE TORONTOISE..... 220

6.1 Paradigme scientifique et posture épistémologique.....	221
6.2 Question de recherche.....	226
6.3 Stratégie de recherche.....	227
6.4 Matériau de recherche.....	230

CHAPITRE 7

ONTARIO COLLEGE OF ARTS AND DESIGN : JOUER LE JEU DE L'ICÔNE..... 236

7.1 Un collège en quête d'un nouveau statut.....	237
7.2 Forme iconique de l'OCAD.....	242
7.2.1 Rapport extérieur/édifice.....	242
7.2.2 Articulation édifice/programme.....	245
7.3 Fonction iconique de l'OCAD.....	247
7.3.1 Régénération du cadre bâti.....	247
7.3.2 Transformation identitaire.....	249
7.4 Conclusion – Un monument à l'imagination.....	251

CHAPITRE 8

ROYAL ONTARIO MUSEUM : LE SENS DE L'HYPERBOLE..... 254

8.1 Enfouir la plus récente extension du ROM.....	256
8.2 Forme iconique du ROM.....	264
8.2.1 Rapport extérieur/édifice.....	264
8.2.2 Articulation édifice/programme.....	266
8.3 Fonction iconique du ROM.....	269
8.3.1 Régénération du cadre bâti.....	269
8.3.2 Transformation identitaire.....	270
8.4 Conclusion – Un monument à la subjectivité.....	273

CHAPITRE 9	
ART GALLERY OF ONTARIO : RETOUR AU BERCAIL	277
9.1 L'homme le plus riche au Canada et sa collection d'art	279
9.2 Forme iconique de l'AGO.....	288
9.2.1 Rapport extérieur/édifice	288
9.2.2 Articulation édifice/programme.....	291
9.3 Fonction iconique de l'AGO	294
9.3.1 Régénération du cadre bâti	294
9.3.2 Transformation identitaire	296
9.4 Conclusion – Un monument à l'équilibre	298
CHAPITRE 10	
FOUR SEASONS CENTRE : JACK DIAMOND À TRAVERS LES SAISONS.....	302
10.1 Faire de nécessité vertu	303
10.2 Forme iconique du Four Seasons Centre.....	310
10.2.1 Rapport extérieur/édifice	310
10.2.2 Articulation édifice/programme	313
10.3 Fonction iconique du Four Seasons Centre.....	314
10.3.1 Régénération du cadre bâti	314
10.3.2 Transformation identitaire	316
10.4 Conclusion – Un monument à la communauté	319
CONCLUSION	
DES MONUMENTS DANS LES ABÎMES DES REPRÉSENTATIONS SOCIALES	322
BIBLIOGRAPHIE.....	347

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
5.1 Idéotype de l'édifice iconique	212
5.2 Forme iconique A : Rupture entre l'édifice et l'extérieur	213
5.3 Forme iconique B : Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur	215
5.4 Fonction iconique A : Régénération du cadre bâti	216
5.5 Fonction iconique B : Transformation de l'identité	217
7.1 Valeur iconique de l'OCAD	251
8.1 Valeur iconique du ROM	273
9.1 Valeur iconique de l'AGO	298
10.1 Valeur iconique du Four Seasons Centre	319

LISTE DES IMAGES

Figure	Page
2.1 Royal Ontario Museum	85
2.2 Art Gallery of Ontario	86
2.3 Four Seasons Centre.....	87
2.4 National Ballet School	88
2.5 Royal Conservatory of Music	90
2.6 Gardiner Museum.....	92
2.7 Roy Thompson Hall.....	94
2.8 Bell Lightbox	96
2.9 Ontario College of Arts and Design.....	97
2.10 Leslie L. Pharmacy Building.....	99
2.11 Terrence Donnelly Centre	100
2.12 Massey College	107
7.1 Ontario College of Arts and Design.....	236
8.1 Royal Ontario Museum	254
9.1 Art Gallery of Ontario	277
10.1 Four Seasons Centre.....	302
11.1 Fort York	330
11.2 Osgoode Hall.....	331
11.3 St Lawrence Hall.....	332
11.4 Massey Hall.....	332
11.5 Assemblée législative de l'Ontario	333
11.6 Old City Hall	334
11.7 Union Station	335
11.8 Toronto City Hall	336
11.9 Toronto-Dominion Centre.....	336
11.10 Tour du CN	337

* Toutes les photos sont de Guillaume Éthier (2011, 2012).

RÉSUMÉ

Le point de départ de cette recherche est une réflexion sur la notion « d'architecture iconique ». Au cours des années 2000 est apparu, dans de nombreuses villes occidentales, un type de stratégie de régénération urbaine basé sur l'expérience de Bilbao en Espagne. Selon ce modèle, il suffit d'ériger un édifice culturel spectaculaire pour engendrer des transformations dans l'évolution d'une ville. Dans la littérature sur la question, on qualifie ainsi « d'iconique » cette architecture qui, par définition, se confond et se substitue, par sa singularité, à l'image de marque de la ville. Si cette architecture réalisée par des architectes de prestige (qualifiés de starchitectes) se veut d'abord stratégique, on se bute à un problème plus complexe lorsqu'on tente de déterminer le message connoté qu'elle véhicule. Les icônes demeurent en effet profondément énigmatiques sur le plan symbolique parce qu'elles mettent en scène des formes abstraites et sculpturales. Un fait singulier semble cependant émerger à leur étude : tous les édifices iconiques présentent une rupture importante avec leur contexte d'implantation. Nous sommes ainsi amenés à les ressaisir comme des objets dont la logique culturelle consiste à se distinguer de leur milieu (forme iconique) pour ensuite rétroagir sur lui de manière à le transformer (fonction iconique). Paradoxalement, comme nous en faisons la démonstration, le rapport « autopoïétique » de l'icône relativement à son contexte la place en rapport de dépendance avec celui-ci. Ainsi, la mise en récit de ces édifices décontextualisés nous montre qu'en réalité, leur « distinction » est tributaire d'un discours où le contexte duquel ils cherchent à s'extraire occupe une place prépondérante. C'est à partir de ce cadre d'analyse que nous allons reconsidérer quatre édifices construits à Toronto au cours des années 2000 dans une période qu'il est convenu d'appeler la Renaissance culturelle torontoise. Véritable point de mire et inspiration de cette étude, le cas torontois nous permet d'aborder la question de l'architecture iconique dans un cadre qui offre à l'analyse plusieurs édifices construits simultanément. En dernière instance, cette thèse tente de replacer l'architecture iconique dans la lignée d'une discussion sur le monument et cherche, par le fait même, à considérer ce type de représentation architecturale à l'aune de la crise de représentation propre à la postmodernité.

Mots clés : Effet Bilbao, architecture iconique, Toronto, Renaissance culturelle torontoise, style Toronto, effet Toronto, ville créative, régénération urbaine par la culture, OCAD, AGO, ROM, Four Seasons Centre, Will Alsop, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Jack Diamond, autopoïèse, théorie systémique autoréférentielle, architecture spectaculaire, icône, transformation identitaire des villes, starchitecture, architecture stratégique.

PROLOGUE
EN ATTENDANT GEHRY

VLADIMIR. – *Voyons, Gogo, ne sois pas comme ça. Demain tout ira mieux.*

ESTRAGON. – *Comment ça ?*

VLADIMIR. – *Tu n'as pas entendu ce que le gosse a dit ?*

ESTRAGON. – *Non.*

VLADIMIR. – *Il a dit que Godot viendra sûrement demain.*

Samuel Beckett, En attendant Godot.

C'est en 2006 que Toronto se dote enfin d'une salle d'opéra, un équipement urbain prestigieux que seules les plus grandes métropoles à l'échelle mondiale peuvent se targuer de posséder¹. D'ordinaire, on souligne la présence d'un opéra dans l'espace urbain par l'emploi de formes monumentales et par une qualité de construction marquant son caractère d'exception. L'Opéra Garnier, sur le plan monumental, et l'Opéra Bastille pour la qualité de ses équipements, sont deux exemples qui, pour la même ville, témoignent du caractère d'exception de ces édifices. Mais si ce sont des édifices complexes sur le plan technique, leur exceptionnalité est surtout liée au fait qu'ils agissent comme des « avant-scènes »² de la vie sociale. Un opéra, en somme, est une fenêtre mondaine dans l'espace urbain où le fait d'être vu compte autant que le fait d'assister à la représentation.

¹ Les salles conçues spécifiquement pour l'opéra possèdent des caractéristiques particulières sur le plan acoustique (équilibre entre les voix sur scène et l'orchestre dans la fosse) et dans l'organisation scénique (multi-plateaux) qui les distinguent fondamentalement des salles de concert normales. (Beranek, 2004, p. 553-573).

² Fait référence à la notion de « *front stage area* » utilisée par Erving Goffman pour qualifier les comportements sociaux se déroulant dans un contexte public (par opposition aux comportements se déroulant en arrière-scène). (Goffman, 1959, p. 107).

Le site d'implantation de la salle d'opéra torontoise répond bien à sa fonction de haut lieu de représentation sociale. Sise entre quatre artères achalandées du centre-ville (Queen au nord, Richmond au sud, University à l'est et York à l'ouest), la salle donne notamment sur la rue University, version torontoise du grand boulevard haussmannien possédant, chose rare dans la métropole canadienne, un dégagement suffisamment large pour permettre d'admirer le monument dans sa totalité depuis le trottoir opposé. De manière plus significative, le *Four Seasons Centre for Performing Arts* se situe à l'embouchure de la rue Queen West, l'artère ayant constitué, dans la dernière décennie, un véritable « incubateur culturel » pour la ville³. On y compte en effet d'innombrables galeries d'art, certaines à l'existence plus éphémère que d'autres, en plus de lieux de rencontres divers, de cafés fréquentés par la faune artistique, de boutiques indépendantes et d'hôtels reconvertis en lieux de diffusion culturelle – le *Drake* et le *Gladstone*, pour ne pas les nommer. De manière plus intangible, on retrouve sur Queen Street West une véritable ambiance « créative » dont la ville s'est fait une fierté durant la dernière décennie. L'opéra se trouve ainsi en fin de parcours d'une artère vibrante, un dernier rempart culturel avant d'entrer de plain-pied dans le quartier financier.

En somme, le nouvel opéra possède, sur tous les plans, une position privilégiée dont jouissent peu d'édifices publics à Toronto. Mis à part le *Four Seasons Centre*⁴, il n'y a en effet que l'Hôtel de ville – place forte de la politique municipale – et *Union Station* – symbole de la centralité de Toronto dans l'espace canadien (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 205) – qui encerclent les gratte-ciels du centre-ville. Le nouvel opéra, quant à lui, témoigne de la mouvance insufflée dernièrement aux villes occidentales qui consiste à miser sur la culture comme levier

³ Selon Shawn Micallef, « *Queen street is a machine that makes culture* ». (Micallef, 2010, p. 183).

⁴ Nous allons tronquer le nom *Four Seasons Centre [for Performing Arts]* à partir de maintenant.

de développement économique et comme vecteur d'amélioration de la vie civique, pour peu que la classe politique adopte le discours de la régénération urbaine par la culture comme la nouvelle panacée. L'institution culturelle de premier plan, dans ce paradigme, acquiert quantité de rôles dans son rapport rétroactif avec l'espace urbain qui n'ont rien à voir avec sa fonction première. De fait, on qualifie désormais l'institution culturelle de pièce maîtresse d'une stratégie de transformation identitaire à l'oeuvre sur l'ensemble de la ville.

Tout concourt dans ce contexte à faire de l'ouverture d'une salle d'opéra, comme ce fut le cas à Toronto le 14 juin 2006, un événement qui suscite un grand enthousiasme. Or, ce ne fut pas tout à fait le cas. Sans parler d'un échec, nous pouvons affirmer qu'il ne s'agit pas de l'opéra que beaucoup attendaient. Ce qui lui manque, nous le verrons rapidement, mais surtout l'éventail des réactions qu'il a suscitées, caractérise bien le basculement observé dans la culture architecturale mondiale au cours de la même période.

En 1998, l'architecte canadien Jack Diamond est choisi pour réaliser la nouvelle salle d'opéra et de ballet de Toronto. La *Canadian Opera Company*, placée dans une position délicate après l'abandon d'un gigantesque projet de salle dans les années 1980, adopte un budget raisonnable (150 millions de dollars) et s'engage à construire un équipement de premier plan dont la mesure première sera la qualité de l'acoustique (Everett-Green, 1999). Comme le dira à l'époque Jack Diamond : « *What's the point of a fantastic exterior if the acoustics don't work?* » (Toronto Star, 1998). L'architecte éclabousse au passage quelques salles torontoises dont le *Roy Thompson Hall* réputé pour sa forme unique, mais aussi pour son acoustique capricieuse. Dans un autre article, Diamond critique l'Opéra de Sydney pour des raisons similaires en traçant une distinction entre l'approche « gothique » adoptée pour ces édifices spectaculaires où la décoration structure l'édifice, et l'approche « georgienne » où l'on conçoit un édifice d'abord pour l'habiller ensuite (Conlogue,

1998). Cette prise de position publique de l'architecte ne sert aucunement à excuser la modestie de son design d'opéra compte tenu du budget limité qu'il possède pour le réaliser. Quiconque connaît déjà à l'époque le travail de Jack Diamond et de sa firme torontoise *Diamond and Schmitt Architects Inc.* sait que la retenue, la mesure face au contexte urbain et le dépouillement caractérisent toutes leurs créations. Un extrait d'une entrevue datant de 1990 pourrait d'ailleurs servir de déclaration d'intention concernant le *Four Seasons Centre* :

Although there are times in which a building has to be outstanding, most of the time it should blend into the community. I feel the same way about style. It usually should be unremarkable except on careful examination (Cité dans Bot, 1990).

Vraisemblablement, l'architecte possède déjà, à ce moment-là, une opinion très arrêtée quant à la valeur d'une esthétique provocante et spectaculaire : « *I like paradoxes but I believe in continuity. Too many architects want to shock* » (Bot, 1990). Près d'une décennie plus tard, à l'occasion de la présentation de son concept pour l'Opéra de Toronto, cette prise de position prendra la forme d'une critique dirigée contre certains de ses collègues architectes qu'il considère assoiffés de célébrité : « *There's a great deal of hype around the individual, both in the U.S. and Europe [...]. I want to remove as much as I can the kind of personal ownership of a design* » (Toronto Star, 1998). L'édifice qu'il conçoit est à la mesure de ses propos : modeste, contextuel et moderne, le nouvel opéra constitue une réponse honnête et respectueuse à la fonction qu'il va remplir. Seul coup d'éclat, un grand hall vitré et ouvert sur University Avenue offrant à la ville, dans une perspective de transparence « démocratique », une vue sur la déambulation des spectateurs entre les représentations. Gary McCluskie, chargé de projet pour la salle d'opéra, rappelle cependant qu'il est hors de question pour sa firme de mettre en péril la fonctionnalité de l'édifice seulement pour en faire un monument spectaculaire : « *We don't want to help sell postcards for Toronto. We want great opera* » (Cité dans Toronto Star, 1999B).

En vérité, cette approche n'est pas exclusive à la firme de Jack Diamond. Elle s'arrime très bien avec la façon traditionnelle de construire à Toronto, et plus encore, avec l'idée que les Torontois se font de leur propre cadre bâti. En effet, la « *City That Works* » possède bien quelques lieux d'exception éparpillés sur son territoire, mais elle se caractérise davantage par un tissu urbain ordonné et stable qui la rend, selon les points de vue, monotone ou attrayante (McHugh, 1989, p. 13). Même si elle affiche parfois une ambition démesurée, Toronto n'est pas une ville où l'exubérance architecturale est chose courante malgré sa croissance fulgurante dans la deuxième moitié du XXe siècle, ce qui renvoie à une tradition conservatrice bien implantée sur le plan identitaire que Leon Whiteson tente ici de décrire :

Toronto, by its native sense of inforced humanity, its caution with extreme sophistication, has always avoided excesses of architectural genius or atrocity. For a century and a half it was happy to be Hogtown⁵. It let Montreal carry the cross of urban splendor in Canada (Whiteson, 1982, p. XVI).

La pratique de Jack Diamond est toute à l'image de cette tradition protectionniste héritée de l'éthique protestante victorienne (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 254), et réactivée autour de combats différents comme la défense du patrimoine à la suite de la venue à Toronto de Jane Jacobs à la fin des années 1960. Sean Stanwick et Jennifer Flores (Stanwick et Flores, 2007) désignent d'ailleurs Jack Diamond, un ami personnel de feu Jane Jacobs, comme un personnage emblématique d'un type d'architecte proprement torontois, le « *Gentleman architect* », une sorte de figure paternelle qui règne poliment sur la ville, s'assurant que l'ordre et les bonnes pratiques architecturales se perpétuent. Sous ce conservatisme de surface apparaît cependant une conception de la ville qui n'est pas réactionnaire pour autant et qui pose le problème du rôle social de l'architecture urbaine dans des termes assez particuliers :

⁵ Le surnom *Hogtown* (ville-porc) est dérivé du fait que Toronto a longtemps été un lieu important au Canada pour l'industrie porcine. Il serait apparu à la suite de l'adoption d'une loi municipale imposant une amende de 10 cents pour tout porc courant dans les rues de la ville. (Dolly et Macor, 2010, p. II).

For them [Jack Diamond et Bruce Kuwabara, un autre «*Gentleman architect*» torontois], and equally many other contemporary design firms in the city, it is the continuity of the urban fabric that ultimately acts as an invisible hand supporting and nurturing the city's great diversity and that will continue to provide a stable, albeit not 'spectacular' framework for future designers (Stanwick et Flores, 2007, p. 17).

D'une conception de la ville où l'on pratique des insertions pondérées et respectueuses, nous revenons sur le cas de l'opéra torontois qui, dans les termes de Diamond, n'a pas besoin d'être aussi monumental que les opéras classiques. L'opéra contemporain cherche à attirer un public plus large et doit se montrer accueillant plutôt qu'impressionnant (Conlogue, 1998). Et surtout, à nouveau, une telle salle doit servir la musique avant tout, elle doit offrir une expérience intense et intime aux spectateurs (Hume, 2002D).

En d'autres circonstances, le monument construit par Jack Diamond aurait pu faire l'unanimité. Pourtant, les critiques fusent rapidement et sont particulièrement sévères. D'abord en 1998 lors de la présentation du design de l'opéra, puis suite à l'abandon temporaire du projet et à sa réactivation en 2002 où l'on propose une nouvelle maquette de l'édifice, et enfin, pendant la construction de l'opéra jusqu'à son inauguration en 2006. Qu'en dit-on essentiellement? Un consensus semble se dégager tant sur la valeur de l'édifice que sur son impact potentiel que nous pourrions résumer à ce commentaire de Christopher Hume :

There's nothing wrong with the new complex, but instead of something spectacular, it is polite, well mannered, deferential, even self-effacing. That would be fine if it were anything else, but this is, after all, an opera house, not a downtown shopping centre (Hume, 2005B).

Modestie dans l'utilisation d'un site de premier plan, absence de monumentalité, incapacité de susciter un intérêt soutenu auprès du public, mais aussi, selon certains, décision conservatrice consistant à faire appel à un architecte local – nonobstant de son rayonnement international – sont les principaux problèmes qui taraudent cet édifice (Martin, 2005). Dans l'ensemble, il ressort surtout cette impression que le

projet dans sa totalité est un rendez-vous manqué. Comme si, pour une fois, le caractère « raisonnable » du cadre urbain à Toronto aurait dû être transgressé : « *What's the difference between a parking lot and an opera house ? In Toronto, there is none* » (Toronto Star, 1999A) lance l'équipe éditoriale du *Toronto Star*. Au-delà des querelles internes qui façonnent l'évolution de toutes les villes et qui expliquent certaines critiques dirigées envers Jack Diamond, c'est surtout un événement sur la scène internationale qui a provoqué le changement d'humeur des Torontois devant ce monument à la modestie. Nous pouvons même dater précisément cet événement au 18 octobre 1997. Le jour où le roi Juan Carlos d'Espagne inaugure le Musée Guggenheim à Bilbao, l'architecture à l'échelle globale bascule dans le paradigme de « l'architecture iconique » qui verra le rapport aux monuments changer brusquement et pour toute la décennie à venir (Glancey, 2008).

« L'effet Bilbao », c'est d'abord une histoire de chiffres⁶. Dans une ville secondaire d'Espagne frappée durement par le déclin postindustriel, la construction à fort coût d'un musée par l'architecte Frank O. Gehry a permis d'engendrer 500 millions \$ US en activités économiques et de soutirer 100 millions \$ US en taxes additionnelles en trois ans d'activités (Rybczynski, 2002, p. 138). Une telle réussite conduira d'innombrables villes à reproduire la même stratégie iconique, d'où sa propagation et sa généralisation en tant que modèle urbain. Mais le phénomène ne se résume pas qu'au fait de construire un nouveau musée. La particularité de Bilbao consiste à ériger un édifice possédant de spectaculaires formes sculpturales comme ancrage à partir duquel on compte transformer l'identité de la ville. Il existe de nombreux précédents où des édifices ont employé des formes exubérantes pour des raisons similaires, mais l'architecture iconique a la particularité de s'inscrire dans un modèle de développement urbain pouvant être reproduit à l'identique de ville en ville, d'où la rapidité de sa propagation. La recette iconique peut être décrite assez

⁶ L'invention du terme « effet Bilbao » est revendiquée par l'architecte Peter Eisenman. Voir Ockman (2001).

simplement : d'abord, construire un édifice qui rompt complètement avec le cadre urbain environnant et qui défie les conventions sociales définissant la place des institutions dans la ville. Ensuite, attendre un effet rétroactif qui permettrait à la ville tout entière de se régénérer à partir de cette impulsion nouvelle dans son tissu. Soulignons également que cette recette est pensée dans une perspective de compétition à l'échelle globale. Les villes, rivalisant par leur unicité, se trouvent engagées dans une course consistant à devenir plus désirables les unes que les autres aux yeux des touristes et des travailleurs de la « nouvelle économie ». Dans ce contexte, chaque nouveau projet d'envergure, et particulièrement lorsqu'il s'agit d'institutions culturelles⁷, constituerait une occasion renouvelée de déclencher l'effet Bilbao, de tenter le coup du geste sculptural audacieux en secouant la hiérarchie régulière et convenue des villes.

La question de l'architecture iconique prend une couleur particulière à Toronto. Frank Gehry, le concepteur du Musée Guggenheim à Bilbao, est né dans cette ville. Le Canadien d'origine quitte le pays dès l'adolescence et vivra toute sa vie aux États-Unis, ne construisant aucun édifice au nord de la frontière et ne redevenant citoyen canadien qu'en 2002. Sa fulgurante réussite après Bilbao apparaît du coup comme une bien triste ironie aux yeux des Torontois qui ont laissé filer celui qui est désormais un des architectes les plus connus de la planète, sinon le plus connu⁸. Et quel contraste il incarne avec la culture architecturale canadienne et torontoise où le mot d'ordre est la retenue! Gehry est en quelque sorte l'archétype de l'architecte-sculpteur; ses œuvres font preuve d'une grande liberté au niveau de la forme et se démarquent nettement, la plupart du temps, de leur milieu d'insertion.

⁷ Pourquoi les institutions culturelles en particulier? Nous tenterons de répondre à cette question dans le chapitre 3 consacré à la régénération urbaine par la culture.

⁸ Une recension des articles du prestigieux chroniqueur du *New York Times* Herbert Muschamp réalisée par Michael Sorkin montre que Frank Gehry arrive à égalité avec Rem Koolhaas en tête des architectes dont il a le plus souvent parlé dans sa chronique entre 2001 et 2006.

Pour certains, la construction d'un opéra à Toronto se présente comme l'occasion idéale de redresser la situation. Le jour même de la présentation du concept de salle de Jack Diamond, un groupe de citoyens influents de Toronto tente de convaincre la *Canadian Opera Company* d'abandonner le projet de Diamond et de faire appel à Frank Gehry :

They want Diamond replaced by a mega-bucks mega-star who hasn't even been asked to bid, will cost don't-even-ask how much more, but will ostensibly give the project bagfuls more world-classness (Toronto Star, 1998).

La tentative échoue, notamment parce que Frank Gehry se retire par respect du processus de sélection – on lui aurait fait croire qu'il allait travailler comme consultant sur le projet gagnant, ce qui était faux (Conlogue, 1998). Néanmoins, cet épisode témoigne d'un rapide réalignement de l'opinion publique, des autorités de la ville et de leurs homologues au niveau provincial en faveur de la construction d'institutions culturelles beaucoup plus audacieuses sur le plan architectural. On veut, en somme, faire différemment la prochaine fois.

Au delà de son aspect anecdotique, cette histoire révèle toute l'ampleur de l'intérêt porté pour l'architecture iconique à Toronto comme ailleurs, soit pour une forme nouvelle de monumentalité qui réengage un large public d'ordinaire désintéressé par l'architecture, mais avide de symboles puissants dans l'espace urbain. Nous pourrions employer la définition du rôle du *branding* de Kenneth Frampton pour décrire l'attrait exercé par les icônes architecturales :

today's brand designers are not only dedicated to the gratification of consumer taste but also to the stimulation of desire, knowing full well that everything depends on the sublimating eroticism of consumption as opposed to the intrinsic quality of the thing consumed (Frampton, 2006, p. 3).

C'est bien cela qui différencie le travail de Jack Diamond et de Frank Gehry. Le projet de Diamond suscite une certaine admiration pour sa fonctionnalité, mais il réussit difficilement à agir comme un objet de désir, ce que la figure même de Gehry incarne. Rappelons à cet effet que Gehry devient le concurrent de Jack Diamond sans

même avoir à présenter un projet. Son évocation suffit, dans le nouveau paradigme instigué à Bilbao, à engendrer des ambitions galopantes liées à sa capacité à faire image dans le cœur des villes.

Comment expliquer que ce désir d'icône en vienne à constituer un lieu commun pour des acteurs aussi divers que des architectes avant-gardistes, des institutions culturelles, des gouvernements, des mécènes et une grande partie du public? Il semble que cet intérêt repose sur la présumée capacité transformatrice de l'architecture iconique. Par l'effet d'une ponction dans le tissu urbain, l'icône serait en mesure de transformer l'identité d'une ville, de court-circuiter le réseau d'images qui la définit pour redonner à son cadre usuel et familier une valeur ajoutée qui est fonction de son rapport contrasté avec une nouvelle composante spectaculaire. Or, il apparaît que Toronto, pour de nombreuses raisons que nous évoquerons ultérieurement, est friande de transformation identitaire au tournant des années 2000. Un mouvement populaire de reconsidération de l'identité torontoise sur le plan de la vie culturelle et sociale qui s'organise pendant la même période sert en effet de courroie de transmission pour la stratégie iconique (Levin et Solga, 2009 ; McBride et Wilcox, 2005). Plus que jamais, Toronto se définira dans les années 2000 comme un lieu en mutation, un changement attribuable en partie aux opérations iconiques réalisées sur elle.

Le *Four Seasons Centre* finira par gagner plusieurs prix soulignant la qualité de son design⁹. L'opéra sera aussi une carte de visite pour la firme *Diamond and Schmitt* lui permettant de décrocher le prestigieux contrat pour terminer la nouvelle salle de concert du Théâtre Mariinsky à Saint-Pétersbourg. Au lendemain de l'inauguration du *Four Seasons Centre*, en 2006, les critiques d'architecture des journaux torontois se prononcent sur l'édifice. Mitigés, ils ressassent les mêmes

⁹ La liste des prix remportés par le *Four Seasons Centre* se trouve ici : <http://www.coc.ca/AboutTheCOC/FourSeasonsCentre/AbouttheFSC/AwardsAcclaim.aspx>

problèmes qui crevaient les yeux à la présentation du projet en 1998, et qui concernent essentiellement le mutisme et la banalité de son architecture (Ouelette, 2006). Pas d'excroissances folles, pas de formes métaphoriques, nulle façade qui pourrait provoquer un accident de la route tellement elle est spectaculaire, pour reprendre les termes d'un client de Jack Diamond (Kuitenbrouwer, 2008A). Pourtant, on reconnaît désormais qu'il faut prendre le nouvel édifice pour ce qu'il est, c'est-à-dire en faire l'expérience comme spectateur d'opéra (Knelman, 2006A). Il s'agit en ce sens d'une très bonne salle de concert, ni plus, ni moins.

Qu'est-il arrivé entre-temps de l'hostilité affichée sans retenue envers le projet de Diamond? Elle s'est en somme dissipée puisque Frank Gehry aura lui aussi construit à Toronto avant la fin de la décennie, en plus des autres « starchitectes » que sont Daniel Libeskind, Will Alsop et Normand Foster, pour ne nommer que ceux-là. Au cours de la décennie, Toronto traversera en effet une « Renaissance culturelle » sur le plan architectural, une vague provoquée notamment par un investissement de 233 millions \$ des gouvernements ontarien et canadien en 2002. Le *Four Seasons Centre* est peut-être une anti-icône, mais Toronto sera néanmoins bien nantie en édifices spectaculaires, et c'est ce qui compte le plus dorénavant.

INTRODUCTION

Quel est le sens connoté par les édifices que l'on désigne sous le vocable « d'architecture iconique »? S'ils sont parmi les plus importants construits à notre époque, ils doivent bien dire quelque chose sur la société contemporaine lorsque nous tentons d'en décoder le sens. Mais quoi? Nous pourrions évidemment n'y voir que de simples sculptures destinées à attirer l'attention dans un contexte de spectacularisation des espaces urbains, ce qui n'est pas faux. Mais puisque l'architecture met aussi en forme, à toutes les époques, les idéaux de la société (Norberg-Schulz, 1979), il semble insuffisant de ne voir, dans la production contemporaine, que des monuments n'ayant aucune signification intrinsèque au-delà de leur caractère performatif et stratégique. Mais que représentent-ils alors?

Voyons ce que nous en savons pour l'instant. Essentiellement, ils émergent dans un contexte de pluralisation des idéaux dans la société et ils incarnent des sujets institutionnels d'un type particulier : ce sont des musées et des salles de concert, pas des églises ou des sièges de gouvernement comme les monuments d'autrefois. Ils constituent, en ce sens, la manifestation d'un pouvoir qui aurait migré vers les institutions culturelles, du moins sur le plan des représentations. Mais pourquoi en serait-il ainsi? Parce qu'il s'agit du seul point de ralliement de la société contemporaine? Parce que le pouvoir n'arrive plus à se représenter à visage découvert aujourd'hui et laisse les musées scander les messages fédérateurs à sa place? Mais, justement, quel est, quels sont ces messages? Ces édifices sont-ils porteurs d'un métarécit se substituant aux piliers de la modernité sociologique? C'est ce que pense, par exemple, Charles Jencks, qui y voit des formes cosmogéniques signifiant l'émergence d'une nouvelle ontologie centrée sur la nature. L'idée est séduisante, mais l'épreuve des faits rend ce type d'interprétation fragile. En réalité, il est tout aussi difficile de dire que cette architecture cache les symboles d'un nouveau fondement ontologique de la société que de dire qu'elle ne signifie rien au-delà de sa

fonction d'appât pour des villes en manque d'attention sur la scène globale. Et pour cause : à toutes ces questions pourtant fondamentales sur le plan des représentations collectives, l'architecture iconique répond par un laconique recours à des formes abstraites et idiosyncrasiques sur lesquelles viennent s'échouer les nombreuses tentatives d'interprétation.

Malgré ces difficultés, il semble exister une certaine constance dans la façon dont s'organise, dans la forme et dans le discours, le rituel de mise en forme de l'architecture iconique. Ces édifices semblent, en effet, se caractériser par un double mouvement de distinction et de rétroaction sur leur contexte d'implantation. Or, l'érection d'une telle clôture autour des icônes ne veut pas dire pour autant que le contexte – entendu dans un sens large, depuis l'environnement concret des édifices jusqu'à l'identité de la ville – n'est pas considéré dans la conception des icônes. Au contraire, il semble que ça soit là l'aspect le plus fondamental pour arriver à comprendre ces édifices. Notre recherche tentera ainsi de voir comment est pensé le rapport au contexte dans la conception des icônes, et comment, de manière générale, ce processus informe en retour la culture en tant que tentative d'organisation de sens dans une société en crise de représentation. En somme, la question que nous posons est la suivante : y'a-t-il un rituel codé par des concepteurs d'icônes et déchiffré par le public qui permet de distinguer ces édifices, de ville en ville, dans une mer de productions architecturales anonymes? Et si c'est le cas, pourrions-nous penser, justement, que la valeur iconique de ces édifices réside précisément dans le fait de cette extraction? Qu'elles ont de particulier le fait de s'organiser dans une logique « autopoïétique » par rapport à leur environnement, c'est-à-dire en se structurant en elles-mêmes et en se reproduisant de manière autonome sur la base d'une opposition avec leur cadre d'implantation?

L'interprétation du phénomène de l'architecture iconique résumée ici présente, pour l'instant, un caractère hautement spéculatif. Elle devrait d'ailleurs le

rester bien au-delà de la tenue de cette étude même si nous allons apporter un grand soin à l'élaboration d'un cadre analytique nous permettant de ressaisir la question de l'architecture iconique sous un angle inédit. Or, l'exercice auquel nous allons nous livrer consistera surtout à étudier une ville, Toronto, où quatre cas d'architecture iconique datant des années 2000 feront l'objet d'une attention particulière. La forme que prendra cette recherche sera inductive plutôt que déductive. Nous cherchons en effet à observer le cas torontois à travers une grille analytique du phénomène iconique sans pour autant plaquer une thèse déterministe sur la complexité du réel. De fait, le choix de Toronto n'a pas été qu'une arrière-pensée dans la conduite d'un projet de recherche à caractère théorique. Le cas torontois semble, au contraire, constituer un terrain singulier et privilégié pour étudier le phénomène de l'architecture iconique. D'ailleurs, les résultats qui seront produits dans le cadre de cette recherche nous permettront de mieux comprendre l'articulation entre l'identité torontoise et les monuments érigés dans la métropole canadienne durant la dernière décennie.

Il est impossible de dissocier l'architecture iconique de la régénération urbaine par la culture. On a manifesté, dès son apparition, un vif intérêt à Toronto pour ce modèle de développement urbain promettant, à l'horizon de son application, une transformation sur le plan identitaire. Bien que ce type de projet urbanistique prenne plusieurs formes distinctes et se déploie dans différentes sphères d'activité (mise en valeur du patrimoine, animation de rue, signalétique, *branding* urbain, requalification d'espaces vétustes, etc.), leur point culminant consiste la plupart du temps à ériger un équipement culturel de premier plan, comme à Toronto. Or, la particularité de la stratégie iconique torontoise réside dans le fait que pas moins de onze institutions culturelles majeures vont se refaire une beauté simultanément à la suite d'un investissement public consenti en 2002. Cette situation est d'un grand intérêt pour la recherche puisqu'on voit apparaître, dans une même stratégie de régénération urbaine par la culture, des icônes architecturales rivalisant entre elles pour attirer l'attention sur les scènes locale et globale. Cette rivalité sera d'autant plus

fascinante à étudier que les quatre institutions culturelles qui font l'objet d'une étude de cas dans cette thèse, soit l'*Ontario College of Arts and Design*, l'*Art Gallery of Ontario*, le *Royal Ontario Museum* et le *Four Seasons Centre*, ont adopté des stratégies d'implantation dans le corps de la ville très différentes plutôt que de chercher toutes à créer un maximum d'impact. Nous serons ainsi en mesure d'étudier comment varient leur « forme iconique », d'une part, et leur « fonction iconique » de l'autre, deux termes qui seront explicités dans la présentation, au chapitre 5, de notre cadre analytique. Nous chercherons enfin à reconsidérer les différentes stratégies iconiques observées à Toronto pour l'ensemble des villes ayant adopté la même approche dans la dernière décennie.

Cette recherche est structurée de la façon suivante. Dans un premier temps, les quatre premiers chapitres doivent être compris comme des couples, les chapitres 1 et 2 se faisant miroir tout comme les chapitres 3 et 4. Il aurait peut-être été plus simple de présenter, en bloc, tout le contenu théorique sur l'architecture iconique et la régénération urbaine par la culture, pour ensuite se pencher sur le cas torontois, mais cette approche n'aurait pas fait justice à un travail de recherche qui a constamment été informé par des observations faites à Toronto, une situation qui appelait à être révélée dans la structure même du texte. C'est ainsi que les deux couples de chapitres qui constituent la première partie de ce travail traitent sensiblement du même sujet, mais d'un point de vue général la première fois, et appliqué au cas torontois dans un second temps. Le premier chapitre constitue une recension des écrits sur la question de l'architecture iconique tandis que le deuxième chapitre présente le cadre politique, culturel et légal dans lequel les icônes torontoises sont apparues. Cette mise en contexte nous mène à un deuxième bloc de chapitres où l'on traitera le phénomène iconique dans une perspective urbaine plutôt que strictement architecturale. Nous verrons en effet que la question de l'architecture iconique prend une forme assez différente dans la littérature lorsqu'on la considère d'un point de vue « urbain ». Nous substituerons ainsi une réflexion axée sur l'objet architectural par des considérations

liées à la transformation identitaire des villes. Ainsi, le chapitre 3 est consacré à l'évolution des stratégies de régénération urbaine dans les villes post-fordistes, un thème qui est repris dans le chapitre 4 sous l'angle plus particulier d'une histoire de l'identité Toronto depuis sa fondation jusqu'aux années 2000. Cet exercice nous sera utile pour détailler la façon dont les nouvelles icônes torontoises se positionnent par rapport à l'imaginaire local.

Fait important à noter, ces quatre premiers chapitres ne forment pas qu'un volumineux cadre théorique surdéterminant l'étude de notre objet de recherche en deuxième partie de cette thèse. Cette première partie de la thèse est surtout l'occasion de construire plusieurs savoirs nouveaux qui sont essentiels à la compréhension de nos cas d'édifices à l'étude. Ainsi, en terme de savoirs nouveaux, le premier chapitre fait, pour la première fois, le point sur la thématique de l'architecture iconique, le deuxième chapitre présente une interprétation générale de la Renaissance culturelle torontoise comme phénomène socioculturel, économique et légal, le troisième chapitre redéfinit la régénération urbaine par la culture et la « ville créative » comme des thèses dont la finalité est la transformation identitaire, et le quatrième chapitre propose une histoire des représentations torontoises inédite dans la littérature sur la ville, du moins sous cette forme. Loin d'être des savoirs périphériques dans cette thèse, ces quatre premiers chapitres forment plutôt des cercles concentriques qui, des plus près (les questions architecturales aux chapitres 1 et 2) aux plus loin (les questions urbanistiques aux chapitres 3 et 4), forment l'étendue véritable, constituée de savoirs nouveaux et anciens, du phénomène qui nous intéresse. C'est seulement après avoir pris la mesure de ce phénomène que nous pourrons, dans un deuxième temps, proposer un nouveau cadre d'analyse pour l'architecture iconique, puis induire, dans un troisième temps, une connaissance sur la Renaissance culturelle torontoise à partir de l'étude de quatre cas d'édifices.

Ainsi, dans le chapitre 5, nous proposons un cadre analytique concernant l'architecture iconique contemporaine ainsi qu'une grille d'analyse permettant d'étudier la valeur iconique de différents édifices. Dans le chapitre suivant, nous posons une question de recherche concernant le cas torontois en plus de détailler un positionnement épistémologique et une méthodologie en vue d'aller à la rencontre de nos objets de recherche. Les études de cas menées dans les chapitres 7 à 10 inclusivement constituent le cœur de cette recherche. L'analyse attentive de la mise en récit de quatre édifices importants de la Renaissance culturelle torontoise nous permettra de voir comment ils se qualifient à l'égard de notre définition de l'architecture iconique, en plus de détailler comment ils se positionnent par rapport à l'identité torontoise.

La conclusion sera l'occasion de réévaluer les résultats de notre étude de cas dans une perspective plus large, et notamment, en reconsidérant les symboles véhiculés par les monuments anciens à Toronto comparativement à ceux étudiés dans cette thèse. L'objectif de cette saisie du phénomène dans sa dimension historique consiste à voguer vers une tentative de réinterprétation du phénomène iconique contemporain mesuré dans sa différence – et dans sa filiation – avec les monuments d'autrefois.

CHAPITRE 1

L'ARCHITECTURE ICONIQUE EN QUESTIONS

Jusqu'à présent, nous avons utilisé les concepts « icône » et « architecture iconique » sans chercher à les préciser davantage. À ceux-ci s'ajoutent d'ailleurs une constellation de termes qui cherchent à décrire à peu près le même phénomène : « architecture spectaculaire », « signature » et « starchitecture » sont de ceux-là. Ce chapitre constitue une tentative de synthétiser la question en offrant une définition opérationnelle de l'architecture iconique, en spécifiant l'origine des termes employés, mais aussi en précisant leur étymologie. De plus, nous allons nous pencher sur les sources historiques de l'architecture iconique et tenter, en dernière instance, d'étayer les grands courants d'interprétation du phénomène. Précisons d'emblée que les termes décrivant l'architecture iconique sont souvent utilisés de manière contradictoire et qu'en dépit d'une reconnaissance partagée du phénomène dans ses caractéristiques les plus évidentes, une incursion dans la thématique révèle des apories liées à des assises conceptuelles instables. N'empêche, la thématique, ici considérée surtout dans sa dimension architecturale et très peu dans son caractère urbain (le rôle des icônes dans la régénération des villes), a la particularité de révéler le phénomène de l'architecture iconique comme quelque chose de nouveau dans l'histoire de l'architecture, qu'importe par ailleurs si certains n'y voient qu'une mode passagère (Sudjic, 2003). Ces derniers auront peut-être finalement raison si nous considérons comment la crise financière de 2008 a éclaboussé de nombreux projets architecturaux d'envergure dans une vague d'austérité budgétaire. Néanmoins, que l'architecture iconique soit appelée ou non à disparaître, le phénomène aura marqué au moins une décennie, d'où son intérêt.

Il n'est pas tout à fait étonnant de retrouver une situation chaotique dans la littérature sur le sujet de l'architecture iconique, car le terme même désignant le

phénomène soulève un paradoxe que les différents auteurs n'arrivent pas à surmonter. De fait, la notion « d'icône », dans son acception sémiologique, est un signe qui désigne autre chose. Sur le plan architectural, nous pouvons traduire cette conception de l'icône comme la relation entre un monument architectural devenu, par le fait de sa notoriété, un emblème à la vue duquel on pense immédiatement à la ville ou au pays où il se trouve¹⁰. Il s'agit d'une image, donc, qui est d'autant plus marquante quand elle possède des caractéristiques uniques et qu'elle s'extrait clairement de son environnement urbain. Or, la particularité de l'utilisation du terme dans le contexte contemporain consiste à anticiper la désignation d'une icône à autre chose en empruntant aux icônes historiques un facteur souvent déterminant de leur renommée, soit leurs formes extravagantes. Si on envisage pour l'instant une opposition rudimentaire entre « l'icône du passé » et « l'icône contemporaine », il apparaît que la différence entre les deux réside dans le fait que les icônes d'autrefois ont d'abord constitué des représentations symboliques des institutions qu'elles abritent. Comparativement, l'icône contemporaine semble outrepasser cette exigence; elle cherche à symboliser un ailleurs alors qu'on peine à discerner ce qu'elle signifie en soi ou même, parfois, à comprendre sa fonction. La question consiste donc à savoir si l'architecture iconique peut désigner autre chose si l'on peine à saisir ce qu'elle signifie avec ses formes sculpturales abstraites, son recours à des métaphores qui n'ont pratiquement rien à voir avec l'institution qu'elle abrite ou avec la ville qui l'héberge, et par son emploi d'une technologie innovante qui semble se justifier par et pour elle-même.

Devant ce paradoxe, deux attitudes prévalent dans la littérature pour expliquer le phénomène : la première approche consiste à dire que l'architecture iconique contemporaine demeure signifiante malgré et même compte tenu de ses représentations contradictoires, car elle constitue l'expression des conditions

¹⁰ Nous reviendrons sur la terminologie peircienne de « l'icône » qui propose une articulation plus précise de la relation icône/symbole que nous résumons pour l'instant. Cf., *infra*, p. 42-44.

sociétales et culturelles particulières dans lesquelles elle émerge. La deuxième approche consistera plutôt à disqualifier l'architecture iconique contemporaine de toute signification intrinsèque en axant l'analyse sur le caractère purement performatif de la stratégie urbaine qu'elle sous-tend. Nous reviendrons à ces deux approches subséquentement. Tâchons d'abord d'explorer les différentes tentatives de définition du phénomène. Le chapitre, dans l'ensemble, sera organisé autour de cinq questions fondamentales sur le sujet. Cette organisation cherche à révéler la part d'ombre qui subsiste à la jonction de ces questions auxquelles, justement, il semble difficile de répondre complètement.

1.1 Quelles sont les principales caractéristiques de « l'architecture iconique » dans le contexte contemporain?

Commençons par préciser la question avant d'y répondre. Elle consiste à se demander quelles sont les caractéristiques factuelles qui décrivent le phénomène de l'architecture iconique. L'objectif consiste ainsi à proposer une définition dans une logique idéaltypique sans chercher pour l'instant à étayer les diverses tentatives d'interprétation du phénomène. Cette description de base de l'architecture iconique, brodée à la rencontre des définitions glanées dans la littérature, constituera en ce sens une définition opératoire nous permettant, par la suite, de dissiper tout doute quant à notre utilisation du concept.

La réponse à cette question, en somme, pourrait tenir en un seul mot : Bilbao. Il semble en effet inévitable de revenir encore et toujours à cet archétype tant il structure l'ensemble des tentatives de le reproduire par la suite, mais aussi parce qu'il constitue, pour ainsi dire, un cas parfait, soit un exemple où toutes les caractéristiques empiriques que l'on donne d'ordinaire à un projet dit « iconique » sont réunies. Étonnement, nous remarquons dans la littérature sur le sujet que bien peu d'auteurs justifient leur emploi du concept « d'architecture iconique » ou « d'icône ». Ils agissent comme si le terme avait été complètement balisé déjà – ce qui est faux – ou

comme s'il se référait à quelque chose faisant entièrement consensus, ce qui est d'autant plus problématique puisque la désignation d'icônes architecturales précède l'inauguration du Musée Guggenheim à Bilbao.

Goeffrey Broadbent propose une des premières utilisations du concept « d'architecture iconique » dans *Design in Architecture* (1973). L'auteur distingue à cet effet quatre approches dans la conception architecturale dans l'histoire et à travers le monde, soit l'approche « pragmatique » qui consiste à utiliser les matériaux et les ressources disponibles, l'approche « iconique » qui consiste plutôt à copier des modèles architecturaux préexistants, l'approche « canonique » qui s'organise autour de l'énonciation de règles de base et l'approche « analogique » qui s'inspire de la nature ou des solutions élaborées dans d'autres champs disciplinaires. Cette définition de l'icône signifie exactement le contraire de ce qui est entendu aujourd'hui par ce terme. En effet, l'icône est ici synonyme de « stéréotype »; elle est une représentation classique typique qui sert de modèle pour une reproduction subséquente. Un exemple d'icône dans ce contexte serait la villa palladienne : modèle reconnu entre tous, il s'agit d'une forme familière qui a été reproduite en tout et en partie d'innombrables fois au cours de l'histoire. Or, au sens où nous l'entendons d'ordinaire, l'icône est plutôt une forme qui a un caractère exceptionnel et se reconnaît donc à son unicité (ou à son « indexicalité » en sémiotique).

Cette double désignation du « familier » et de « l'exceptionnel » n'est pas sans rappeler, nous dit Charles Jencks (2005, p. 22), la racine étymologique du mot. Dérivée du grec « *eikon* » qui veut dire « image » (Quenot, 1987, p. 23), l'icône est d'abord une forme de représentation religieuse popularisée dans le monde byzantin par les fidèles chrétiens qui, analphabètes pour la plupart, se mirent à vénérer des représentations picturales de personnages saints qu'on pouvait porter sur soi ou exposer à la maison. En ce sens, l'icône est un modèle unique reproduit à l'infini, mais dont la valeur repose sur la fidélité de la reproduction du sujet représenté. De

fait, la grande popularité des icônes religieuses a mené au VIII^e siècle aux querelles de l'iconoclasme et à une standardisation subséquente des images considérées comme adéquates par l'empereur byzantin Léon III l'Isaurien, ce qui rappelle du coup le pouvoir incommensurable des images devenues ici objets de vénération (Quenot, 1987, p. 36). Or, cette dualité entre l'icône d'exception et l'icône comme stéréotype cache en fait un lien intrinsèque qui transcende leur condition respective. Ce qui relie les deux types d'icônes, c'est l'unicité de l'image originale et le fait qu'elle puisse être reproduite à l'infini par la suite. Dans le cas spécifique de l'architecture, on peut entendre « reproduction » dans deux sens distincts : reproduction de formes standardisées issue de la tradition dans des édifices subséquents d'une part, et reproduction d'un édifice reconnaissable d'entre tous dans une forme picturale et littéraire d'autre part. C'est cette définition de l'icône, nous dit Leslie Sklair, qui correspond à sa désignation contemporaine et qui mène à l'attribution de ses premières caractéristiques formelles : « [...] *the iconic means a building or a space (and perhaps even an architect) that is different and unique, intended to be famous and to have special symbolic/aesthetic qualities* » (Sklair, 2006, p. 28). Leslie Sklair formule ici une définition de l'architecture iconique inspirée de la position adoptée par l'architecte britannique Will Alsop. Ce dernier, par l'entremise d'un de ses porte-parole, énonce en quelque sorte les grandes lignes du programme iconique contemporain : « *If you propose any icon the instant response is negative because it challenges perception : it is the nature of an icon* » (Sklair, 2006, p. 28). Le même porte-parole d'ajouter, en parlant des concurrents de la firme de Will Alsop au concours d'architecture pour le *Fourth Grace Project* à Liverpool : « *None of the other schemes were icons. They were landmarks* » (Sklair, 2006, p. 28). Retenons pour l'instant l'idée selon laquelle l'icône architecturale doit être provocante à défaut de quoi elle n'est rien d'autre qu'un monument¹¹. Mentionnons également que l'expression « *iconic architect* » serait l'invention d'Alsop (Jencks, 2004, p. 3), ce qui

¹¹ Il sera question au chapitre 5 et dans la conclusion de la distinction entre « monument » et « icône » qui est à la base de l'hypothèse présentée dans cette thèse.

n'est pas étonnant si l'on tient compte de sa propension à se présenter comme un rebelle dans la profession¹².

Une des premières listes de caractéristiques formelles de l'icône architecturale se trouve dans un livre publié en 1997 – l'année de l'inauguration du Musée Guggenheim à Bilbao – en marge d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de San Francisco. Cette liste de Aaron Betsky, quoique confuse, évoque néanmoins des caractéristiques qui seront réaffirmées plus précisément par la suite. Voici quatre attributs typiques des icônes architecturales présentés dans cette liste :

(1) they have a sense of monumentality; (2) they are sensuous and light, they project translucency as opposed to modernist transparency; (3) they embody perfection; (4) and a sense of density, enigmatic character, that replace symbols or signs, and are generally silent, exerting a hypnotic quality in their sense of otherness (Betsky, 1997, p. 30-51).

Retenons de cette liste deux attributs qui seront énoncés à nouveau pour définir les icônes. Tout d'abord, on parle de la « monumentalité » de l'icône, soit sa capacité à être « mémorable » plutôt qu'à évoquer la « mémoire » comme le monument historique. Ensuite, il est question de l'aspect « énigmatique » de l'icône, une caractéristique qui constitue, selon Charles Jencks, la principale force de ces édifices érigés dans le contexte culturel éclaté de la société contemporaine. Selon Jencks, en effet, la particularité de ces édifices consiste précisément à jouer avec des signes explicites et des symboles implicites : « *My argument is that 'enigmatic signifiers' can be used in an effective way to support the deepest meaning of the building* » (Jencks, 2005, p. 21). L'auteur le plus cité sur la question propose quant à lui cette définition de l'édifice iconique :

On the one hand, to become iconic a building must provide a new and condensed

¹² Bien que le projet en question, intitulé *The Cloud*, sera par la suite abandonné devant la crainte de voir le coût des travaux monter en flèche (Carter, 2004), nous aurons l'occasion de parler à nouveau de Will Alsop puisqu'il est le concepteur du *Sharp Centre for Design* de l'*Ontario College of Arts and Design* à Toronto, un des cas à l'étude ici.

image, be high in figural shape or gestalt, and stand out from the city. On the other hand, to become powerful it must be reminiscent in some ways of unlikely but important metaphors and be a symbol fit to be worshipped, a hard task in a secular society (Jencks, 2005, p. 23).

Nous reviendrons plus en détail sur la position de Charles Jencks plus tard dans cet exposé. L'élément que nous retiendrons pour l'instant de cette définition et qui sera repris par plusieurs auteurs est l'idée selon laquelle l'icône est en rupture avec son contexte. De fait, la plupart des auteurs ayant écrit sur la question soulignent cette caractéristique avec une constance remarquable. Notons cependant que l'idée de « rupture » prend différents sens selon ce qui est entendu par « contexte ». L'argument le plus fréquent concerne sans surprise le contexte urbain. Employant un procédé typique pour décrire l'architecture iconique, Wytold Rybcynski utilise une métaphore pour qualifier ce type d'édifice et illustrer son rapport à l'environnement : « *Show-dog architecture, especially in a signature style, is unlikely to pay much attention to its surroundings* » (Rybczynski, 2002, p. 140-141). Cette idée d'une architecture fragmentaire qui met en scène sa rupture avec le contexte urbain, ajoute quant à lui Miles Glendinning, fait écho au travail de Frank Gehry à Bilbao et apparaît comme le signe extérieur le plus commun pour reconnaître cette architecture :

Bilbao pioneered a whole new genre of iconic intervention : buildings that supposedly responded to their context in the City not by any kind of resemblance, but by violent contrast and by metaphor-laden spectacle (Glendinning, 2010, p. 66).

Laissons de côté pour l'instant la question des métaphores pour nous concentrer sur l'idée selon laquelle l'icône, à l'autre bout du spectre d'une approche contextualiste soucieuse de l'agencement des composantes nouvelles et anciennes dans l'espace urbain (National Trust for Historic Preservation in the United States, 1981), trouve son sens dans le rapport contrasté qu'elle entretient avec son environnement. Or, ce qui ressort aussi de cette relation, c'est l'instauration d'une dialectique dans laquelle la régularité et même la trivialité du contexte urbain, nous indique Graham Morrison,

sert paradoxalement de levier permettant à l'icône de se démarquer : « *It is the quiet strenght of ordinary streets and unexceptional buildings that allow the icon to be special* » (Morrison, 2004). Prise au sens figuré, la « rupture » peut aussi exprimer l'impact de telles interventions contrastées sur la personnalité architecturale d'une ville dans sa totalité. Par exemple, Sean Stanwick et Jennifer Flores, en parlant de Toronto, affirment que la radicalité des concepts introduits par les nouvelles icônes architecturales tranche avec la conception « puritaine » de l'espace à Toronto (Stanwick et Flores, 2007, p. 14). Mais il n'y a pas seulement dans sa relation avec son contexte urbain que l'icône est en rupture : lorsqu'on considère les icônes les unes par rapport aux autres à l'échelle globale, elles apparaissent engagées dans une course à l'attention médiatique ayant comme conséquence le fait que chaque nouvelle icône rivalise d'audace avec les précédentes. Nous pouvons parler en ce sens d'un processus de rupture perpétuelle accélérant la désuétude de chaque édifice :

This is the way to an architecture of diminishing returns in which every sensational new building must attempt to eclipse the last one. It leads to a kind of hyperinflation, the architectural equivalent of the Weimar Republic's debauching of its currency (Sudjic, 2003).

Cette fuite vers l'avant, nous dit Miles Glendinning, est par ailleurs symptomatique d'une discipline qui, dans son ensemble, serait aujourd'hui aussi fragmentée que ne le sont les édifices les uns par rapport aux autres :

Where architecture in previous eras was like the continuous text of a book, with foreground and background passages in mutual support, today's architectural culture has fragmented itself into a maze of disjointed quotations, some individually memorable but collectively disorientating – and has simply thrown the remainder of the text away (Glendinning, 2010, p. 170).

L'état de la discipline, d'après l'auteur, n'est pas étranger au fait que plusieurs de ses plus célèbres représentants (Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind et d'autres) ont fréquenté l'*Institute for Architecture and Urban Studies* dont le premier directeur fut Peter Eisenman. De fait, le principe de base de l'enseignement à l'IAUS

dans les années 1970 consistait à inciter les étudiants à développer une lecture du monde unique et à la redéployer dans chaque édifice (Glendinning, 2010, p. 57)¹³. Notons également que la revue éditée par l'institut, *Oppositions*, a soulevé à maintes reprises le débat de l'autonomie de l'architecture face aux déterminations socioculturelles et politiques, un questionnement qui ouvre évidemment la porte à un formalisme architectural renforçant une vision proprement individualiste de la pratique architecturale (Hays, 1998, p. IX).

Paradoxalement, la recherche d'unicité produit un effet de redondance à la longue. Chaque architecte « d'édifice signature » y va de ses propres interventions idiosyncrasiques dans le monde ce qui finit par doter chaque ville d'un édifice différent, mais relevant d'une formule identique. C'est aussi le reproche qu'on fait régulièrement aux « starchitectes » dont nous allons parler maintenant; on leur demande de créer des édifices uniques, mais aussi de les « signer » de manière à ce qu'on puisse en identifier l'auteur. À ce jeu, tous les starchitectes n'adoptent pas la même stratégie – certains tentent continuellement de se renouveler –, mais il s'agit sans doute d'une des caractéristiques les plus importantes du phénomène de l'architecture iconique (McNeill, 2007, p. 499). Frank Gehry, en premier lieu, a essuyé de nombreuses critiques à cet égard, notamment pour son duo d'édifices les plus connus, le Musée Guggenheim à Bilbao et le Walt Disney Concert Hall à Los Angeles qui, au premier regard, se ressemblent effectivement beaucoup. Le champion toutes catégories des moqueries à ce sujet est cependant Daniel Libeskind, le concepteur du Royal Ontario Museum à Toronto, qui pousse l'audace jusqu'à évoquer des concepts très différents pour justifier des formes architecturales souvent très similaires :

The Jewish Museum, his first major building, resembles a fragmented Star of David. This seemed to many a stroke of Genius when the building was completed,

¹³ Nous reviendrons sur cet aspect fort intéressant au sous-chapitre 1.4 lorsqu'il sera question des origines de l'architecture iconique et, notamment, de l'importance du mouvement déconstructiviste dans son développement.

in 1999, but it turns out that Libeskind is simply partial to spiky, agitated forms (Rybczynski, 2002).

Pour en revenir à la question des starchitectes, il ne fait aucun doute que la célébrité des concepteurs est un facteur déterminant dans le fait de désigner une icône dans le contexte contemporain. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains parlent du phénomène en le nommant « starchitecture », une façon de reconnaître que l'émergence d'un *star-system* en architecture constitue le point de rupture définitif avec toute architecture à caractère iconique antérieure aux années 2000. Non pas qu'il n'y ait jamais eu d'architectes célèbres auparavant, mais jamais ont-ils été à ce point intégrés dans l'univers médiatique et traités en ce sens comme d'authentiques vedettes¹⁴. La désignation d'un individu au sein du groupe sélect des starchitectes, ainsi, fonctionne à l'extérieur du cercle des initiés comme une marque, un signe distinctif qu'une administration municipale, par exemple, peut choisir d'apposer à sa ville. Dans le secteur privé, le recours à un starchitecte donne une valeur ajoutée à des édifices dans un marché saturé (McNeill, 2007). Dans tous les cas, faire sortir les architectes de l'anonymat s'inscrit indéniablement dans une logique de marché : apposer une signature prestigieuse sur un projet devient en effet une façon de le vendre plus aisément aux gouvernements, aux investisseurs, aux donateurs, aux touristes et au grand public. Aussi peut-on mesurer le succès d'une entreprise iconique au prestige de la marque, ce qui a pour effet de multiplier les projets construits par un groupe restreint d'architectes, comme le souligne Hans Ibelings :

De nombreuses villes du monde capitaliste semblent s'être engagées, ces quinze dernières années, dans le jeu des sept familles. Ce qui a pour résultat aujourd'hui que l'on y trouve au moins une réalisation de chaque architecte réputé (Ibelings, 2003, p. 29).

L'étiquette de starchitecte, en fait, permet de vendre un projet plus aisément, facilite la tâche du public en lui indiquant ce qui est beau (Boudreau, Keil et Young, 2009 p. 110-111) et offre aux villes, don suprême, l'occasion d'améliorer considérablement

¹⁴ L'influence réelle des starchitectes demeure somme toute très limitée à l'échelle de la culture de masse. (Glendinning, 2010, p. 85).

la qualité de leur cadre bâti à partir et autour de ce produit griffé. Cet argument relève évidemment du fantasme, mais il constitue néanmoins un marqueur important d'une stratégie qui, justement, s'érige sur une culture médiatique façonnée par le désir. Notons que les membres du panel de discussion Temko de 2007 ont tenté de définir le phénomène de la starchitecture dans des termes qui mettent l'accent sur le caractère performatif du statut de vedette de ses créateurs, non sans oublier d'en souligner l'aspect factice. Voici la définition qu'ils proposent de la starchitecture :

1. a) Architecture designed by starchitects.
b) Buildings and other large structures designed by those who are highly celebrated in their field.
2. a) The artificial hyping of a select buildings because of their dazzling forms or the celebrity status of their designer.
b) An early 21st century phenomenon, corresponding with the rise of digital media, that resemble historic periods of architectural mania.
3. A term of derision employed by architecture critics disdainful of the public's embrace of architecture (Grima *et al.*, 2007, p. V).

Nous approchons lentement d'une description de l'architecture iconique contemporaine qui prend en compte l'ensemble de ses caractéristiques factuelles. Dans le but d'effectuer quelques enjambées d'un seul coup dans la recherche de ces caractéristiques, nous allons maintenant présenter une autre tentative de définition du phénomène dont le mérite consiste à s'en tenir à des attributs très concrets. Cleo Broda définit l'architecture iconique en six points :

- (1) commissioned from well-known architects; (2) constructed on a large scale; (3) of cutting-edge design; (4) instantly recognizable to the general public; (5) often functioning as headquarters or flagship buildings for companies or organizations; (6) sometimes functioning as the focus of a regeneration strategy (Broda, 2006, p. 101).

Il n'y a que deux éléments dans cette liste qui n'ont pas été abordés jusqu'à maintenant : la capacité de l'icône à être immédiatement reconnaissable par le grand public (4) et l'inclusion de ces édifices dans des stratégies de régénération urbaine (6). Le premier aspect pourrait se résumer au fait que plusieurs édifices iconiques ont une forme générale qui évoque une ou des métaphores, un fait soulevé à plusieurs

reprises par Charles Jencks qui utilise dans *The Iconic Building* (2005) plusieurs analogies (objets familiers, formes naturelles ou anthropomorphiques, etc.) pour décrire des édifices connus. Or, tous les édifices iconiques ne renvoient pas à de telles références, ce qui fait dire à Michiel van Raaij que l'on confond souvent les procédés « métaphoriques » et « iconographiques » :

The word 'icon', literally 'image' or 'picture', has now been bastardized as indicating a Landmark, a uniquely striking object. [...] 'Iconography', literally 'image writing' [...] is about representation : an image refers to something else (Van Raaij, 2008, p. 152).

Le problème soulevé par Van Raaij s'avère intéressant dans la mesure où il interpelle la définition sémiotique de l'icône. Cependant, sur le plan strictement architectural, la question va au-delà de l'usage de procédés métaphoriques et iconographiques et concerne, plus simplement, le fait d'être conçu pour créer un fort impact visuel. Pour reprendre l'expression de l'architecte David Chipperfield : « *Form doesn't follow function any more, form follows image* » (Sudjic, 2003, p. 4). Une façon similaire de désigner la spécificité de l'icône architecturale serait de reprendre la distinction établie par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dans *Learning from Las Vegas*. Selon eux, il existe, à travers l'histoire, deux catégories d'édifices : les « *ducks* » et les « *decorated sheds* ». Les *ducks* seraient des édifices « [...] *submerged and distorted by an overall symbolic form* » tandis que les *decorated sheds* seraient des édifices où l'espace et la structure sont « [...] *directly at the service of the program, and ornament is applied indepently of them* » (Venturi, Brown et Izenour, 1972, p. 87). Les édifices iconiques, nous disent en ce sens quelques auteurs (Rybczynski, 2002 ; Sklair, 2006), sont bien davantage des *ducks* que des *decorated sheds*. Or, il faut dire un mot ici sur la généralisation de l'emploi des technologies d'information dans les années 1990 et sur son effet émancipateur sur la pratique architecturale. De fait, la conception assistée par ordinateur permet l'automatisation de nombreux procédés et constitue un outil indispensable pour bâtir des formes irrégulières et personnaliser au maximum et à peu de frais diverses composantes d'un édifice. Selon William J. Mitchell, le mouvement iconique arrive dans l'histoire

exactement au moment où les architectes commencent à exploiter l'informatique d'une manière qui transcende les procédés classiques (Cité dans Kalay, 2004, p. XI). Le recours aux ordinateurs dans la conception architecturale apparaît dans les années 1950 et se perfectionne rapidement jusque dans les années 1990. À cette époque, la technologie CAD devient un outil indispensable dans toutes les sphères d'activité de l'architecture. Mais on ne saisit pas encore la portée de la nouvelle technologie sur l'imagination architecturale jusqu'à ce que certaines firmes d'architecture se mettent, au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, à employer l'informatique de manière novatrice dans leur travail :

The definitive moment was the construction of Frank Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao – a huge popular and critical success that depended directly upon shrewd use of three-dimensional CAD modeling, CAD/CAM fabrication, and a globalized design, fabrication, and construction process that was coordinated through electronic information transfer (William J. Mitchell dans Kalay, 2004, p. XI).

Le passage à la conception virtuelle est cependant une particularité souvent occultée de la production architecturale contemporaine tellement l'ordinateur a envahi toute la pratique et relève maintenant de l'évidence. L'informatique constitue pourtant un puissant vecteur de changement dans la façon dont on pense l'architecture puisqu'on la conçoit de plus en plus à l'intérieur même de la sphère virtuelle. Le rôle de l'architecte est aussi appelé à changer dans ce nouveau contexte. Comme le souligne Kas Oosterhuis, le nouvel « architecte signature » tend à devenir davantage un styliste qu'un bâtisseur. De fait, son rôle au sein d'une équipe réunissant des professionnels provenant de divers horizons comme des ingénieurs en structure et des informaticiens se limite de plus en plus à superviser les choix esthétiques définissant un projet (Oosterhuis, 2011, p. 71). Nous disons donc que la conception assistée par ordinateur constitue, en filigrane, rien de moins qu'une condition de possibilité de l'architecture iconique. Son avènement marque en quelque sorte l'ouverture d'un nouveau paradigme en architecture dont les possibilités, parallèlement au développement de l'informatique, commencent à peine à être explorées.

Le dernier point mentionné par Broda – le fait que les icônes soient pensées dans des programmes de régénération urbaine – constitue en effet une cause essentielle de la prolifération de l'architecture iconique dans les années 2000, comme en fait foi la notion « d'effet Bilbao » qui inclut, justement, le nom d'une ville. Nous touchons cependant ici à la dimension proprement urbaine de ce phénomène et dont il sera question dans le chapitre 3. Disons seulement pour l'instant que nous retenons cet aspect dans notre liste de caractéristiques formelles qui définissent l'architecture iconique.

Voici enfin notre définition opérationnelle du phénomène. Elle réunit, dans le désordre, les divers aspects qui ont été soulevés jusqu'à maintenant : l'architecture iconique contemporaine désigne la tendance observée à la suite de l'émancipation de la conception assistée par ordinateur dans les années 1990 consistant à engager un architecte pour réaliser un édifice-sculpture abritant une institution culturelle dans le cadre d'un projet de régénération urbaine. Cet édifice présente d'ordinaire les caractéristiques suivantes : il est avant-gardiste, unique, énigmatique, monumental, reconnaissable par le public, en rupture avec son contexte d'implantation et destiné à devenir célèbre.

1.2 D'où vient la thématique de l'architecture iconique?

La question de l'architecture iconique n'a jamais constitué un thème tout à fait organisé dans l'histoire de la discipline jusqu'à ce qu'un débat n'éclate entre divers critiques d'architecture entre 2003 et 2007. Amorcé en Angleterre, le débat s'est rapidement propagé aux États-Unis et débouchera sur la publication de quelques livres rédigés par ses principaux protagonistes. Évidemment, la nature d'un débat étayé sur plusieurs années dans les colonnes des journaux fait en sorte qu'il est difficile de déterminer avec exactitude combien d'intervenants y ont participé et de

rétablir précisément la séquence des contributions. Néanmoins, nous en connaissons les principaux acteurs et nous essaierons ici de reconstituer leurs propos en plus de retracer l'origine du débat et son effet sur la compréhension du phénomène dans son ensemble.

C'est Charles Jencks qui, dans une note de bas de page, fournit la description la plus précise du débat auquel il a lui-même pris part (Jencks, 2006, p. 19-20). En somme, tout commence en 2003, soit près de six ans après l'inauguration de Bilbao. À ce moment-là, la pratique consistant à doter des villes de second ordre ou des secteurs urbains laissés à l'abandon d'édifices spectaculaires s'est largement propagée à des villes de premier plan. À Toronto, par exemple, Will Alsop, Daniel Libeskind et Frank Gehry ont déjà été confirmés comme les concepteurs de leurs icônes respectives. Plusieurs villes sont au plus fort de la course iconique en Europe, en Asie et en Amérique. Les villes du Sud entreront tardivement dans la danse faute de moyens financiers la plupart du temps, ce qui ne veut pas dire que le phénomène y est inexistant comme le démontre le cas de Porto Alegre où l'on confie à l'architecte portugais Alvaro Siza, le soin de construire un musée dédié au peintre local Ibère Camargo (Castello et Gallo, 2008). Ailleurs, le phénomène prend des proportions surprenantes. Pékin, par exemple, prépare les Jeux olympiques de 2008 et les autorités nationales ont engagé les architectes occidentaux les plus célèbres pour réaliser ses nouvelles infrastructures. Le mandat de concevoir le stade olympique – communément appelle le « nid d'oiseau » – est confié à la firme suisse Herzog & de Meuron, le Grand Théâtre national en forme d'œuf dessiné par Paul Andreu est en chantier depuis 2001 et on inaugure cet été-là le chantier du futur siège social de la télévision nationale chinoise (CCTV) conçu par Rem Koolhaas et sa firme OMA. Certains cas extrêmes où des architectes archiconnus construisent dans des villes méconnues à l'échelle globale attirent aussi l'attention. C'est le cas par exemple de NewcastleGateshead dans le nord de l'Angleterre qui se dote de plusieurs édifices, sculptures et infrastructures iconiques, dont un complexe dédié à la musique – le *Sage*

Gateshead – conçu par Norman Foster (Miles, 2005B). Tout cela s'inscrit évidemment dans une continuité avec les stratégies de régénération des villes postindustrielles déjà en cours depuis les années 1970 et ne semble constituer pour certains qu'une variation supplémentaire sur un air connu (Rogers, 2004). Pourtant, la pratique de l'architecture iconique se standardise bel et bien à travers le monde et se propage à des villes de toutes les tailles et de toutes les conditions. Dans le cas de Dubaï, la construction de nouvelles icônes atteint des sommets délirants ce qui en fait un cas à part¹⁵. La ville – qui est aussi un émirat – se fait connaître dans les années 2000 par la construction d'innombrables projets immobiliers hors norme, comme le plus haut gratte-ciel au monde (le *Burj Khalifa*), l'hôtel réputé le plus luxueux sur la planète (le *Burj Al-Arab*), trois presque îles artificielles en forme de palmiers dans le golfe Persique (*Palm Islands*), un archipel d'îles formant la carte du monde (*The World*) ainsi qu'un complexe sportif réfrigéré abritant une pente de ski alpin. Le gouvernement de Dubaï, qui cherche à créer la plus importante destination de tourisme de luxe dans le futur, est derrière la construction de ces projets excentriques. On ne peut même plus parler ici de « rupture » des icônes par rapport au contexte urbain : nous assistons plutôt à la création d'une ville *ex nihilo* dans le désert, un simulacre d'espace urbain où les nouvelles composantes ne dialoguent pratiquement pas entre elles. Fait intéressant, la tradition bédouine locale favorise la construction d'habitations légères, temporaires et adaptées au climat, ce qui constitue, dans les faits, l'exact contraire de l'approche adoptée pour les nouvelles icônes, d'où leur totale aliénation au contexte d'implantation (Tyrrell et Astridge, 2008).

Dans les villes occidentales, c'est à Londres, dans les Docklands le long de la Tamise, que la stratégie va montrer ses premiers signes d'essoufflement. La critique des projets londoniens va par le fait même déclencher un débat et organiser la réflexion autour de la thématique de l'architecture iconique. Dès 2003, Deyan Sudjic dénonce dans un article publié dans *The Observer* cette quête d'architecture

¹⁵ Abu Dhabi et Bahreïn adopteront subséquemment des stratégies similaires.

« signée » à Londres et sa propension à créer un environnement urbain disloqué où chaque édifice est conçu de manière à voler la vedette aux autres :

When you set out to make an icon, you end up with something like London's Docklands, where architects tried hard to be interesting, and produced a lot of exclamation marks but not much prose (Sudjic, 2003).

Il aborde la question de l'iconicité dans une perspective historique en comparant ces édifices à ceux qui, par le passé, ont aussi marqué l'imaginaire du public, comme le Sydney Opera House de Jørn Utzon. Il introduit cependant une nuance importante. Selon lui, le procédé actuel est hautement artificiel puisque c'est l'histoire qui juge ce qui deviendra, ou non, une icône, pas les clients ou les architectes eux-mêmes. On reconnaît les vraies icônes, nous dit-il, au fait qu'elles sont d'abord de bons édifices, pas parce qu'elles cherchent à attirer l'attention sur elles. Le mouvement iconique est donc quelque chose qui n'a rien à voir avec l'apparition de véritables icônes architecturales, mais qui a tout à voir avec la mégalomanie des clients derrière ces projets. En ce sens, cette vague expressionniste, nous dit Sudjic, est appelée à mourir comme tous les autres mouvements similaires dans l'histoire de l'architecture : *« Perhaps, like Art Nouveau which flourished briefly at the end of the nineteenth century, the icon has become ubiquitous just as it is about to vanish »* (Sudjic, 2003).

Reprenant l'argument de Sudjic selon lequel l'architecture spectaculaire crée un environnement urbain bigarré et peu harmonieux, Graham Morrison critique les projets le long de la Tamise à Londres en surnommant le lieu la « *Costa del Icon* » (Morrison, 2004). Selon lui, notre époque incertaine sur le plan des idéaux collectifs commande un environnement stable et rassurant, ce qu'un traitement iconique, appliqué à de plus en plus de nouveaux édifices, n'est pas en mesure de fournir. Il plaide plutôt pour une approche modérée qui tolère une certaine exubérance, mais seulement dans la mesure où elle respecte le décorum urbain dicté par les monuments anciens. Ce type d'argument sera repris par plusieurs commentateurs au cours de la même année en réaction à l'annulation quasi simultanée de nombreux projets à

caractère iconique en Angleterre, comme la rénovation du *Victoria and Albert Museum* par Daniel Libeskind (*The Spiral*) et celle du *Cloud Building* de Will Alsop à Liverpool. Dans la tourmente, des éditorialistes de journaux britanniques se mêlent au débat et critiquent eux aussi des édifices qui ne semblent pas appropriés pour leur environnement ou pour leur fonction (Arnold et Hurst, 2004). Ceux-ci ne manquent pas de reprendre un autre argument de Graham Morrison selon lequel ces édifices ont une forme correspondant peu ou pas du tout à leur fonction, ce qui revient à dire qu'ils sont inappropriés pour accomplir la tâche à laquelle ils ont été assignés (Morrison, 2004). Le même Morrison, architecte au sein de la firme Allies and Morrison architects, profite d'un discours à l'Académie royale d'architecture britannique en juillet 2004 pour dénoncer le culte des icônes et s'attaque en particulier au travail de ses collègues Will Alsop et Frank Gehry (Sudjic, 2004). Sa critique des plus célèbres architectes de l'heure suscite une vive réaction, comme en fait foi Deyan Sudjic dans sa chronique :

His words moved the normally affable Piers Gough – who is currently working on an extraordinary development of high-rise apartment towers in Hove with Gehry – to suggest that there would be no danger of anybody crossing the street, never mind a continent, to see anything that Morrison had ever designed (Sudjic, 2004).

Si l'attaque de Piers Gough à l'endroit du travail Graham Morrison n'est pas des plus élégantes, elle révèle néanmoins la teneur du débat à cette époque. De fait, l'architecture retrouve avec les icônes une place plus appréciable dans la culture populaire. Ces édifices attirent l'attention sur eux et suscitent des réactions – bonnes et mauvaises – dans le public. Qui voudrait désormais renverser cette tendance? Des jaloux, disent certains. Mais, comme le signale Miles Glendinning à propos du rapport entre l'architecture et la culture, les mouvements de balancier sont très fréquents à l'intérieur de la profession depuis le XIX^e siècle et conduisent souvent à l'adoption de positions antagoniques dès lors qu'une approche remporte du succès (Glendinning, 2010, p. 15). Rabat-joie un jour, Morrison est rapidement rejoint par un nombre considérable de voix dénonçant la tendance iconique, ce qui conduit plusieurs architectes associés à cette approche à s'en distancer, ou encore, à s'accuser

mutuellement de participer, de manière résolument péjorative, à la spectacularisation de l'architecture. Ce retour du balancier fait dire à Deyan Sudjic, dès 2004, que sa prévision selon laquelle l'architecture iconique va mourir se réalise :

Architecture is characterised by long periods of intellectual inactivity, followed by moments of sudden movement. Six months ago everybody and his dog wanted an icon, now it is just as much a piece of received wisdom that the icon is all over, and the very word has become too embarrassing to use (Sudjic, 2004).

Tous, cependant, ne sont pas prêts à clamer la mort du phénomène. Charles Jencks (2004) considère, par exemple, que l'architecture iconique déplaît à de nombreux architectes parce qu'elle utilise des procédés pour attirer l'attention qui exposent les concepteurs à la critique davantage qu'un édifice « conventionnel ». Pourtant, affirme Jencks, la désapprobation initiale exprimée envers un édifice audacieux est un indice de son impact dans la culture architecturale en plus de constituer un élément important dans sa mythologisation. Plus généralement, en tenant compte du contexte culturel, Jencks avance que la symbolique déroutante de ces édifices mérite d'être étudiée plus attentivement parce qu'elle est à l'image d'une culture globale elle-même aux prises avec des enjeux sur le plan de la représentation collective. C'est pour cette raison, selon l'auteur, que l'architecture iconique n'est pas appelée à disparaître, mais plutôt à fleurir en dépit de la réaction de plus en plus vive qu'elle suscite. De fait, dans une confrontation directe avec Deyan Sudjic en 2005, on remarque que les arguments de ce dernier contre l'architecture iconique sont de plus en plus tranchants¹⁶. Alors que Jencks déplore l'affirmation de Sudjic selon laquelle l'icône se meurt, il tend néanmoins à reconnaître à l'instar de son interlocuteur que le consumérisme a envahi la profession et doit faire place à une recherche plus approfondie de la symbolique déployée dans les icônes qui ont constitué une réussite. La réplique de Sudjic, après avoir remis en question le succès réel de Bilbao compte tenu de la baisse de la fréquentation du musée après trois ans, consiste à substituer

¹⁶ Cette confrontation prend la forme d'une série de lettres entre les deux critiques d'architecture qui sera publiée intégralement dans un article du journal *Prospect* (Sudjic, 2005).

aux considérations esthétiques de Jencks des arguments concernant le pouvoir en affirmant qu'Hitler, Staline, Mussolini, Sadam Hussein et Nelson Rockefeller ont tous commandé, à leur époque, des icônes architecturales :

I labour the point not to suggest that building the Sydney Opera House, or the spiral at the V&A, or even Will Alsop's Fourth Grace in Liverpool is to be equated with fascism or megalomania. But I do think it helps to demonstrate that there are old roots that go back to the fear of death and of hubris and vanity underlying the wave of exhibitionistic architecture that we see (Sudjic, 2005).

Pour Jencks, en retour, il va de soi que les icônes contemporaines ne sont pas commandées par des dictateurs et qu'elles ne constituent pas que des pures démonstrations de pouvoir. Ce contre-argument est réfuté par Sudjic qui souligne comment Rem Koolhaas, par exemple, n'a pas hésité à se mettre au service du gouvernement chinois et participe du coup à renvoyer l'image d'un régime qui ne serait pas si cruel envers ses dissidents finalement. Les interlocuteurs, on le devine, terminent leur discussion dos à dos. L'un et l'autre finiront par étayer leur position dans un livre à ce propos.

Lorsque le débat traverse l'océan pour atteindre l'Amérique du Nord¹⁷, il prend essentiellement pour cible la personne qui est, depuis longtemps, la voix la plus influente sur la pratique architecturale aux États-Unis, soit le critique d'architecture du *New York Times*. De fait, le critique de l'époque, Herbert Muschamp, sera pour toujours associé à un groupe d'architectes avant-gardistes qu'il a supportés à partir des années 1980 et qui deviendront, pour la plupart, des membres identifiés au cercle fermé des starchitectes. Michael Sorkin, qui avait déjà dénoncé la stratégie de *branding* de la fondation Guggenheim (Sorkin, 2002), révèle en 2006 que Herbert Muschamp, au cours des cinq années précédentes, a parlé autant de Rem Koolhaas que de Frank Gehry dans 37 % de ses articles dans le *New York Times* (Sorkin, 2006). Cette situation n'est pas sans rappeler le fait que Muschamp se soit battu, depuis son

¹⁷ Charles Jencks est Américain, mais il habite en Écosse et travaille surtout en Grande-Bretagne, d'où sa participation au débat dans les médias britanniques.

arrivée au journal en 1992 et même avant, pour une architecture contemporaine plus audacieuse à New York et, notamment, pour l'ajout de nouveaux gratte-ciels spectaculaires. Également, et peut-être de manière plus révélatrice encore, il aura fréquenté toute sa vie l'élite de la profession, ce qui teintera certainement sa contribution au débat et fera apparaître les starchitectes comme un groupe uni aux yeux du public :

His fulsome, sometimes soaring praise of this coterie reflected his faith in architecture as an art form. Muschamp believed in beauty as a cultural imperative, and in the autonomy of subjective expression. His support for this new architectural elite came from witnessing a dream being made manifest – the dream of the avant-garde being handed the opportunity to build on Main Street (McGuirk, 2010).

Herbert Muschamp meurt d'un cancer en 2007, une année que Miles Glendinning considère comme le moment pivot à partir duquel les médias américains se mettent à critiquer massivement les stratégies iconiques (Glendinning, 2010, p. 12). Entretemps, les principaux commentateurs américains sur la question auront apporté leur contribution au débat, comme Kenneth Frampton qui préface en 2006 un recueil de textes sur le thème de la marchandisation de l'architecture dans le contexte contemporain (Saunders, 2005). La question de la « marchandisation » traverse d'ailleurs le débat américain sur l'architecture iconique. La principale variation de la stratégie iconique en Amérique du Nord consiste en effet à créer des « quartiers des arts » dans le centre de villes frappées par la désindustrialisation, quartiers dans lesquels on érige notamment des institutions culturelles financées en grande partie par le secteur privé, et ce, dans une plus forte mesure aux États-Unis qu'au Canada. En 2005, une centaine de villes américaines possèdent de tels secteurs (Martel, 2006, p. 450). Les exemples les plus connus sont Los Angeles – où l'on retrouve des édifices de Frank Gehry et de Rafael Moneo – et Dallas – où se côtoient des réalisations de Norman Foster, Spencer de Grey, Joshua Prince-Ramus et Rem Koolhaas en plus d'une salle de concert de I.M. Pei datant de 1989. Ces édifices, en somme, font étalage d'une cohabitation fort discutable entre art et consumérisme, ce que ne

manque pas de souligner Kenneth Frampton. Il rappelle, de manière fort ironique, que la préface de l'opuscule à l'exposition retraçant la carrière de Frank Gehry au Musée Guggenheim à New York en 2002 était signée par le P.D.G. d'Enron, Jeffrey Skilling (Frampton, 2006, p. 6). Ce dernier fait d'ailleurs une analogie, douteuse *a posteriori*, entre l'audace de l'architecte et celle de son entreprise de courtage...

À l'image de la débâcle d'Enron, c'est la crise financière de 2008 qui mettra plus ou moins fin au débat sur l'architecture iconique dans les médias, sans toutefois anéantir le phénomène malgré les nombreux chantiers abandonnés ou opérant avec des budgets revus à la baisse. Symboliquement, un des acteurs de premier plan de l'architecture iconique, Rem Koolhaas, annonce la fin de l'architecture iconique dans une conférence à l'université Columbia en 2009, « [...] *a weak attempt of his to force the spirit of today back into the bottle* » selon son compatriote Kas Oosterhuis (2011, p. 78). Dans les faits, rapporte Andrea Merrett, il le fera d'une manière qui est devenue sa marque de commerce, soit en se montrant extrêmement contradictoire :

Showing his Dubai Renaissance proposal — a large, white concrete slab of a structure for Dubai Properties Ltd. — as a counter-example, Koolhaas critiqued the excesses of iconic architecture produced in the last 10 to 20 years. He called for a return to simplicity and purity. What, I have to ask, is simple about a 300 meter by 200 meter building that rotates (Merrett, 2009)?

Il serait présomptueux de statuer aujourd'hui sur la pérennité du phénomène et du débat sur la question. Il semble que la crise économique ait effectivement freiné les ardeurs de nombreux partisans, clients et créateurs d'architecture spectaculaire. La crise économique ramène d'ailleurs à l'avant-scène des questions plus terre-à-terre comme celle de l'efficacité énergétique des édifices. Après tout, la sauvegarde de l'environnement constitue vraisemblablement le défi le plus important auquel l'architecture aura à faire face dans les décennies à venir. Mais à vrai dire, il semble que la poursuite de l'expérience iconique dépendra surtout des résultats obtenus au niveau des stratégies de régénération urbaine. Nous pouvons déjà constater, à cet égard, que les résultats tardent à être concluants tant la stratégie s'est emballée et a

produit un peu partout des icônes plus ou moins similaires dont les effets s'annulent réciproquement (Bell et Jayne, 2003 ; Evans, 2005 ; Porter et Shaw, 2009).

1.3 Est-il toujours pertinent d'employer le concept « d'architecture iconique » ?

Il aurait peut-être paru suffisant de s'en remettre au consensus et d'accepter que la notion d'« icône » convient parfaitement pour décrire – tel que nous l'avons fait précédemment – les nouveaux édifices spectaculaires en vogue dans la dernière décennie. Pourtant, une étude plus attentive des termes « icône », « iconique », « iconographie » et « iconologie » fait apparaître plusieurs difficultés en regard de leur utilisation pour parler du phénomène observé en architecture contemporaine. Nous dénombrons quatre problèmes principaux liés à ces notions : (1) tout d'abord, nous l'avons mentionné déjà, « architecture iconique » n'est pas le seul concept utilisé pour décrire le phénomène. Il est l'invention d'un des créateurs de ces édifices, Will Alsop, qui distingue l'icône du monument quant à sa capacité à choquer¹⁸. D'autres concepts auraient très bien pu servir à décrire une telle démarche. Certains s'y sont d'ailleurs essayés, sans grand succès parfois : les notions de « *karaoke architecture* » (Evans, 2003) ou de « *show-dog architecture* » (Rybczynski, 2002), par exemple, n'ont pas eu beaucoup d'écho à la suite de leur publication. Or, (2) même parmi ceux qui parlent d'« icônes », il apparaît difficile de déterminer s'il est toujours question de la même chose, une situation en partie redevable au fait que la quasi-totalité des auteurs ne précisent pas d'où ils tirent le concept ni pourquoi ils l'utilisent. (3) Ce problème serait en partie résolu si le concept et ses différentes déclinaisons n'avaient qu'une seule définition, ce qui n'est pas le cas : le terme « icône », en premier lieu, veut dire plusieurs choses, tandis qu'« iconique », « iconographie » et « iconologie » renvoient à des définitions supplémentaires. Également, (4) notons le fait qu'il s'agit de termes qui appartiennent déjà au vocabulaire

¹⁸ Alsop ne donne pas d'explication supplémentaire quant à la distinction qu'il fait entre « icône » et « monument ». De notre côté, nous allons proposer une distinction entre les deux termes dans le chapitre conclusif de cette thèse.

du monde de l'art – en particulier de l'histoire de l'architecture – contrairement à des concepts empruntés à des domaines très distincts – l'architecture « organique » et la biologie, par exemple –, ce qui rajoute à la confusion liée à son utilisation.

Commençons par faire mention de ce qui a été dit déjà sur le mot « icône »¹⁹. Nous savons qu'il a une racine grecque, qu'il veut dire « image » et que sa signification originale, comme l'indique le *Larousse*, désigne une « image sacrée, portative ou fixe, qui orne les églises de rite chrétien oriental ». Nous avons mentionné également que le terme sert à la fois à désigner des formes classiques typiques (Broadbent, 1973) et des édifices reconnus pour leur unicité (Sklair, 2006). Nul doute que l'emprunt de Will Alsop fait directement référence à la deuxième définition du terme « icône ». Or, il y a plus à dire sur le sujet. En effet, les différentes définitions d'« icône » étant liées et distinctes à la fois, elles révèlent un éventail de dimensions sur lesquelles il convient de s'attarder.

Ainsi, il faut faire dès maintenant une distinction importante concernant la portée et la signification du mot en anglais et en français. Comme nous le verrons, le terme a été utilisé en sémiotique aux États-Unis d'abord et n'a jamais effectué une percée aussi importante dans la linguistique française, ce qui traduit, en somme, une utilisation plus élargie dans la culture anglo-saxonne. Voyons d'abord ce qu'en disent les dictionnaires français²⁰. Ainsi, le *Larousse* donne, dans l'ordre, trois définitions de l'icône, soit l'icône « religieuse », l'icône « sémiotique » et l'icône « informatique ». Nous avons parlé de l'icône « religieuse » déjà. Ajoutons seulement que l'icône possède, en ce sens bien précis, une charge mystique qui ne semble pas la quitter dans ses définitions subséquentes. De fait, la deuxième définition (l'icône sémiotique) conserve une portée potentiellement illimitée qui consiste à placer l'icône dans un

¹⁹ Fait référence à ce qui a été dit au sous-chapitre 1.1.

²⁰ Pour clarifier le propos dans cette section, nous allons donner aux différentes variations d'icône des qualificatifs (icône « informatique », « sémiotique », etc.) nous permettant de les distinguer.

rapport à un autre objet qu'il représente : « Signe qui est dans un rapport de ressemblance avec la réalité extérieure. (Par exemple, le dessin d'une maison est une icône par rapport à la maison qu'il représente.) ». Cette définition correspond en tous points à l'utilisation du terme dans la théorie du philosophe américain Charles Sanders Peirce, un des pères fondateurs de la sémiotique. La définition du Larousse constitue sans l'ombre d'un doute un emprunt à l'anglais « *icon* » et demeure, dans le contexte français, un outil théorique essentiellement réservé au cercle de la sémiotique²¹. À ce titre, les dictionnaires anglais présentent pour la plupart une définition de l'icône sémiotique très similaire à celle du Larousse : le *Oxford* parle d'un « *sign which has a characteristic in common with the thing it signifies* » et le *Collins* d'un « *symbol resembling or analogous to the thing it represents* ».

Attardons-nous un instant à décrire le rôle de l'icône dans la théorie sémiotique de Charles Sanders Peirce. Le concept tel qu'il le définit en fait un signe entrevu dans sa relation particulière avec « *la "réalité" du monde extérieur, en l'opposant à la fois à l'indice (caractérisé par une "relation de contiguïté naturelle") et à un symbole (fondé sur la simple convention sociale)* » (Greimas et Courtés, 1979, p. 177). Le signe, en ce sens, est un processus ternaire (et non pas binaire) qui est activé par une dynamique (la sémiose) où l'interprétant devient lui-même un signe et se trouve ressaisi comme un objet, et ainsi de suite jusqu'à ce que s'épuise l'échange. Dans les mots de Peirce :

[a sign is] anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object in which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum (Peirce cité dans Ransdell, 1986, p. 58).

²¹ Selon Jean-Marie Chevalier, il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que la sémiotique peircienne fasse une percée significative en France. Précédemment, « [...] il y fut davantage méconnu qu'ignoré : sa pensée, tantôt confondue avec celle de James, voire de Nietzsche ou de Bergson, tantôt au contraire exagérément distinguée d'un pragmatisme officiel, fut systématiquement distordue » (Chevalier, 2010, p. 179). Depuis, la pensée de Peirce, « [...] à qui la parole [a été] donnée en France pour la première fois » dans les *Écrits sur le signe* de Gérard Deladalle (Peirce, 1978, p. 202), a été considérablement diffusée et discutée dans le monde francophone.

Ainsi, la théorie peircienne considère les différents types de signes selon la dynamique qu'ils entretiennent avec un interprétant et avec un objet qui, contrairement au « signifiant » dans la théorie saussurienne, ne préexiste pas à sa révélation comme signe. Dans cette dynamique, le signe est considéré comme une icône quand il présente un simple rapport de similitude avec un objet réel ou non : « *Most icons, if not all, are likenesses of their objects. A photograph is an icon* » (Short, 2007, p. 215). Le signe, à un autre échelon, est indexical (un indice) lorsqu'il informe l'interprète en se référant à l'objet dans sa singularité même : « *An Index is a sign which refers to the Object by virtue of being really affected by that Object* » (Short, 2007, p. 219). Si l'on considère enfin le même objet dans sa capacité à informer l'interprète sur une généralité, le signe est ici entrevu par l'interprétant comme un symbole.

Si la sémiotique peircienne fait entrer la question du sens dans un univers théorique complètement différent de ce qui a été abordé jusqu'à maintenant, la définition de l'icône dans sa relation à l'indice et au symbole n'est pas complètement antithétique au concept d'icône architecturale. De fait, Peirce définit lui aussi l'icône dans son rapport de *ressemblance* avec quelque chose d'autre, ce qui renvoie évidemment à la condition particulière de l'icône architecturale qu'on active comme signe, non pas exclusivement, mais de manière prépondérante, par le fait de sa ressemblance à une autre chose, un édifice, reconnu à l'unicité de ses formes. Nous pourrions ensuite passer à un autre niveau d'analyse et entrevoir l'icône architecturale en tant que *symbole* d'une réalité extérieure, l'identité d'une ville par exemple, mais déjà, nous entrevoyons la difficulté d'employer un lexique qui refuse d'enfermer les objets dans une seule catégorie de signe pour parler d'un type d'édifice qui porte le nom — trompeur dans le contexte — d'un de ces signes. De fait, nous constatons à terme que l'icône architecturale n'existe pas seulement en tant qu'icône dans la théorie peircienne. Dès lors, tenter de forcer le phénomène architectural dans une typologie qui renvoie à un projet heuristique fort différent ne pourrait se faire qu'à

coups d'appauvrissements théoriques qui ne rendent pas justice à la sémiotique peircienne, en plus de dissoudre l'icône architecturale au croisement de catégories de signes qui n'apportent pratiquement rien de neuf à sa compréhension, sinon qu'à inverser le sens qu'on en est venu à lui donner couramment dans le discours sur l'architecture. Parler d'icône architecturale serait donc plutôt, en langage peircien, parler de *symbole architectural*, et cela dans le sens précis d'un édifice venant faire état d'une nouvelle manière de concevoir, dorénavant, l'identité d'une ville dans laquelle il s'insère.

Les troisième et quatrième définitions présentées dans le *Larousse* sont presque identiques et définissent l'icône « informatique »²² comme un « symbole graphique affiché sur l'écran d'un ordinateur et correspondant, au sein d'un logiciel, à l'exécution d'une tâche particulière ». À propos de cette définition, Charles Jencks (2005, p. 23) propose une analogie intéressante avec les icônes architecturales contemporaines. De fait, à l'instar des icônes sur le bureau d'un ordinateur, ces édifices peuvent être compressés à une image de quelques pixels sans devenir méconnaissables pour autant tant leurs formes sont particulières, ce qui en fait, pour la plupart, de véritables « *one-liners* »²³. Fait à noter, le terme « icône » dans sa déclinaison informatique présente parfois le graphe « *icone* » (sans l'accent circonflexe) et se dit au masculin (un *icone*). C'est notamment l'utilisation proposée dans le *Robert* pour distinguer clairement cette utilisation ainsi que celle de l'*icone* sémiotique de la forme d'art religieux qui, seule, garde le graphe « icône ». Ce vocable peut cependant porter à confusion en donnant l'impression que les deux mots n'ont pas la même racine, ce qui est pourtant le cas. L'icône « informatique » et l'icône « sémiotique » reproduisent en effet l'action caractéristique de l'icône

²² Le Larousse, à ce sujet, fait une distinction entre son utilisation à l'intérieur et à l'extérieur d'un logiciel, mais les deux termes correspondent essentiellement à la même chose. Aucun autre dictionnaire, français ou anglais, ne reprend d'ailleurs cette distinction...

²³ L'expression « *one-liner* » n'a pas d'équivalent exact en français. Le *Collins* le définit comme suit : « *A short joke or witty remark or riposte* ».

« religieuse » qui consiste à faire référence à quelque chose d'autre par le biais d'une image.

Il existe trois définitions supplémentaires de l'icône dans les dictionnaires anglais. D'abord, la plupart d'entre eux présentent le terme comme un synonyme à « image », ce qui n'a rien d'étonnant. Une curieuse définition de l'icône apparaît aussi dans certains dictionnaires et consiste à l'assimiler à « idole » : le *Merriam-Webster* parle d'un « *object of uncritical devotion* » et l'*American Heritage Dictionary* propose cette définition : « *One who is the object of great attention and devotion; an idol* ». On comprend mieux le sens de cette définition lorsqu'on la complète avec cet exemple proposé dans l'*American Heritage Dictionary* : « *He is... a pop icon designed and manufactured for the video generation* ». En réalité, cette définition est héritière d'une sixième et dernière conception du terme en tant qu'icône « culturelle ». Nous reviendrons immédiatement à l'idée d'idolâtrie qui fait effectivement référence au fait qu'une icône peut aussi, comme l'affirme l'*American Heritage Dictionary*, être un « *important and enduring symbol* ». Le *Merriam-Webster* propose une définition plus claire de l'icône « culturelle » et qui, au demeurant, fait même référence à l'architecture : « *emblem, symbol <the house became an icon of 1960's residential architecture – Paul Goldberger>* »²⁴. Il s'agit ici d'une conception de l'icône qui inaugure quelque chose d'inédit en ce qui a trait au rapport de ressemblance entre l'icône et autre chose. Il a été question précédemment de la définition de l'icône chez Broadbent (1973) où deux édifices – l'original et la copie – partagent des caractéristiques formelles faisant en sorte qu'on peut associer le second au premier. Pour ce qui est de la conception décrite par Zukin (1998), un édifice est à ce point reconnaissable d'entre tous qu'il permet sa reproduction iconique (photographie, dessin) et assure sa renommée sur la base de

²⁴ Il est impossible de passer sous silence le fait que Paul Goldberger, à qui est attribué la citation, est critique d'architecture au *New York Times* depuis 1997, un poste dont nous avons parlé précédemment. L'architecture iconique a-t-elle à ce point besoin du *New York Times* pour devenir, justement, « iconique » ?

cette ressemblance entre l'icône et l'objet architectural. Dans le cas de l'icône « culturelle », ce qui est particulier est le fait que la présentation d'une image seule renvoie à quelque chose de complètement différent : une époque, un mouvement artistique, une idéologie, une forme d'art, etc. La notion « d'iconique » en anglais (*iconic*) ouvre notamment cette idée d'une ressemblance à quelque chose de distinct : le Collins dit à cet effet qu'être iconique consiste à « *relating to, resembling, or having the character of an icon* ». Dans le cas de l'architecture, nous pouvons penser spontanément à une relation de type iconique existant entre un édifice et la ville dans laquelle elle se trouve, ou encore, à l'époque à laquelle il correspond. Ainsi, selon ces deux niveaux de lecture, l'icône peut faire référence à elle-même (la croix comme symbole du christianisme) ou à autre chose (le visage du Che comme symbole de la révolution). Au niveau de l'architecture, cette distinction est intéressante puisqu'un édifice réel peut en effet constituer une icône dans la mesure où l'évocation de sa forme renvoie à elle-même (pour son unicité ou son exemplarité) ou à autre chose (une ville) comme dans la définition de l'icône « culturelle ». Dans le deuxième cas, cependant, nous croyons que la principale contribution pour faire d'un édifice l'icône architecturale d'une ville, d'une époque ou d'un style, par exemple, doit venir de l'extérieur. Une forme d'autorité doit statuer sur les monuments et déterminer lesquels sont importants et lesquels ne le sont pas. Cet argument donne donc raison à ceux qui, comme Graham Morrison (2004) disent que les icônes architecturales contemporaines ne n'en sont pas vraiment parce qu'elles s'autoproclament icônes. Or, cette situation révèle toute la complexité de la désignation iconique. En effet, certains édifices, par le fait qu'ils se démarquent du contexte par leur taille ou leur extravagance, forcent la main de la désignation experte et populaire et provoquent en effet le type de réaction viscérale dont parle Will Alsop, réaction qui permet selon lui de distinguer l'icône du monument. L'icône architecturale contemporaine, en fin de compte, a ceci de particulier qu'elle prémédite la désignation iconique « culturelle » régulière (Brasilia est une icône du Style international) en adoptant une stratégie explicite de rupture

avec la ville qu'elle tente de transformer (le *Gherkin* de Norman Foster va renvoyer une nouvelle image de Londres). Plusieurs édifices avant Bilbao avaient cherché à attirer l'attention sur eux, et les icônes contemporaines n'inaugurent pas la rupture avec le contexte, mais la stratégie iconique contemporaine articule les deux d'une manière systématique qui a peu de précédents dans l'histoire de l'architecture. Leur mise en forme dans le monde est explicitement pensée dans une perspective iconique – pour activer l'association avec quelque chose d'autre, soit la ville de laquelle elle s'extrait – tandis que le monument classique procède d'abord en mettant en forme l'institution qu'il abrite.

Un dernier mot pour terminer sur la notion d'icône concernant le rapport à l'image en histoire de l'art. Au-delà de la racine grammaticale commune, y a-t-il un lien entre « l'architecture iconique » et « l'iconographie » comme méthodologie de recherche? Initiée principalement par les membres du Warburg Institute à Hambourg – Erwin Panofsky en était le représentant le plus influent –, la méthode iconographique consiste à interroger le sens d'une œuvre d'art en considérant l'image projetée, d'où le néologisme « iconographie » venant de la contraction de *eikon* (image) et *graphe* (écriture) :

Iconography is thus the way in which an artists « writes » – that is, the story it tells. In an iconographic analysis of a work, it is possible, although not always advisable, to ignore the formal qualities. Nevertheless, as a general rule, iconographic studies focus on the content rather than the form (Adams, 1996, p. 36)

La façon de parvenir au sens d'une œuvre chez Panofsky s'inscrit en parallèle à la sémiotique peircienne en distinguant trois niveaux de lecture iconographique d'une œuvre. Panofsky distingue en effet un niveau « pré-iconographique » qui interroge le sujet primaire (sujets sur une toile, leurs actions), un niveau questionnant les conventions et les précédents de l'œuvre (l'identité des personnages, l'explication de leurs actions) et un niveau supérieur interrogeant le sens intrinsèque de l'œuvre (la signification de la toile dans son contexte sociohistorique) (Panofsky, 1972,

Chap. 1). De prime abord, il s'agit donc d'une méthode de recherche qui n'a pas grand-chose à voir avec l'architecture iconique. Or, si nous remplaçons la méthode dans une perspective « iconologique », soit le fait de penser le contenu de l'œuvre d'un artiste comme une totalité (Gombrich, 1972), nous sommes en mesure de voir que ce qui fait l'unité d'une œuvre est précisément la présence d'un certain nombre de caractéristiques iconiques qui se répètent. Peut-être pouvons-nous dire en ce sens que les starchitectes, compte tenu du rapport particulier qu'ils entretiennent à l'image, développent une grande acuité pour ce type d'analyse les conduisant à créer des formes iconiques facilement identifiables dans une lecture iconologique? Rappelons à ce titre qu'on demande à un architecte comme Frank Gehry de faire du « Gehry », soit de signer ses œuvres. Plus révélateur encore, comme nous le verrons dans le cas de l'*Art Gallery of Ontario*, quand il s'écarte de ses formes habituelles et de ses matériaux de prédilection, on dit qu'il s'éloigne de l'architecture iconique. Est-ce à dire pour autant que tous les starchitectes créent en fonction de se bâtir un catalogue iconographique homogène? Non, évidemment, mais c'est quand même pour créer un édifice « signé » qu'on les engage la plupart du temps, d'où toute l'ambiguïté que suppose la désignation iconique où c'est la signature stylistique de l'architecte qui devient l'icône davantage que l'édifice lui-même.

Tout compte fait, est-il pertinent d'employer la notion d'architecture « iconique » pour décrire le phénomène observé dans les dernières années? Il semble que oui, bien qu'il faille préciser davantage ce que les diverses définitions de l'icône apportent à sa compréhension comme phénomène. Tout d'abord, l'icône architecturale en tant que telle n'est pas exactement, au sens peircien, une « icône »; c'est plutôt un « indice » en cela qu'il s'agit avant tout d'un édifice concret existant dans un lieu physique. Cependant, la sémiologie est un processus dynamique qui fait apparaître l'édifice en tant qu'icône lorsque sa forme est reconnue dans sa spécificité visuelle et qu'elle indique quelque chose de supérieur, un symbole. Dans

le cas de l'architecture iconique contemporaine, le symbole auquel l'icône est appelée à renvoyer est la plupart du temps, comme nous l'avons signalé, une ville. C'est à cause de cette relation qu'il s'agit d'une icône. Toutefois, il reste à considérer le fait que le processus d'identification de l'icône à une ville ne vient pas d'une désignation extérieure *a posteriori*, mais fait partie intégrante de la stratégie menant à son édification. C'est cet aspect qui rend l'architecture iconique si particulière, mais qui légitime néanmoins l'utilisation de ce nom. Quant à savoir si ces édifices deviendront de véritables icônes pour les villes dans lesquelles on les implante, seul le temps pourra le dire.

1.4 Quelles sont les origines du phénomène contemporain d'architecture iconique?

Les icônes architecturales ne sont pas tombées du ciel. La tendance observée dans la dernière décennie tire ses origines d'une multitude de sources et d'influences dans l'histoire de l'architecture ayant mené à une forme plus aboutie et systématique. Dans la section qui suit, nous allons adopter une approche historique pour tenter de comprendre les origines de la stratégie iconique contemporaine.

Selon la définition de l'icône architecturale développée dans la section précédente, nous partons du fait que l'icône existe en fonction d'un processus d'identification extérieur à l'édifice même. En ce sens, il y a des icônes depuis le début de l'histoire de l'architecture, soit des édifices qui sont significatifs pour exprimer une époque, une civilisation, une région, une tradition artisanale, un mouvement, un style, une ville, un pays et ainsi de suite. Identifier toutes ces icônes n'est pas l'exercice auquel nous allons nous livrer dans cette section. Nous chercherons plutôt à poser les jalons des tendances expressionnistes et individualistes ayant marqué l'architecture du XX^e siècle, et dont l'architecture iconique contemporaine est l'héritière. Pour y arriver sans nous éparpiller outre mesure, nous évoquerons seulement les influences citées dans la littérature sur l'architecture

iconique qui contient, déjà, son lot de contradictions. En résumé, il y a quatre grandes influences historiques sur l'architecture iconique : (1) des exemples éparpillés dans l'architecture prémoderniste, (2) le modernisme de seconde génération, (3) le postmodernisme et (4) le déconstructivisme. Dans l'ordre, ces quatre blocs plus ou moins homogènes ont fourni à l'architecture iconique des modèles (1) de rupture avec le contexte, (2) d'individualisme architectural, (3) de jeux avec les formes et (4) d'architecture conceptuelle.

Une question persistante dans la littérature sur l'architecture iconique consiste à se demander quel est le premier édifice iconique. Les réponses varient énormément. Cette confusion est sans contredit due à des définitions imprécises de l'icône architecturale. De plus, il existe effectivement quelques exemples de proto-architecture iconique qui présentent déjà, comme nous le verrons, pratiquement toutes ses caractéristiques qui définissent le phénomène contemporain. Pourtant, lorsque toutes ces réponses sont mises en commun, elles offrent un portrait intéressant des différentes stratégies réunies dans l'architecture iconique.

Les quelques édifices évoqués comme étant à l'origine de l'architecture iconique et qui précèdent le modernisme architectural sont presque tous caractérisés par une forme extraordinaire qui les placent en rupture par rapport à leur contexte d'implantation. La Tour Eiffel en est l'exemple typique. Le fait qu'elle ait été détestée et qu'elle présente une forme sculpturale et abstraite ajoutent aussi du poids à cette filiation (Jencks, 2005, p. 199-200). Nous pourrions ajouter que la tour porte la signature de son créateur dans son nom, ce qui a considérablement personnalisé les attaques dirigées contre elle. De fait, son apparence « machinique » et son emploi d'un matériau peu noble à l'époque ont contribué à attirer les foudres de personnages aussi célèbres que Charles Garnier et Alexandre Dumas. Également, il y a cette idée soutenue par Roland Barthes selon laquelle la tour a changé la compréhension de Paris en faisant de la ville, pour les visiteurs à l'intérieur de la tour, un objet de

contemplation (Barthes et Martin, 1989). C'est cette expérience, nous dit-il, qui en a fait une icône de Paris à l'échelle nationale et une icône de la France à l'échelle internationale. Un autre exemple d'icône prémoderniste évoqué à quelques reprises est le gratte-ciel américain. Dans les faits, l'apparition des gratte-ciels à Chicago à la fin du XIX^e siècle n'avait rien à voir avec une quelconque tentative de redéfinition de l'image de la ville, mais tout à voir avec l'ambition personnelle de leurs propriétaires et la création d'identités corporatives. Selon Anthony King, la désignation iconique est venue dans un deuxième temps parce que le gratte-ciel, dans sa relation avec la grille urbaine, exprime parfaitement la dualité de la ville américaine entre la liberté (le gratte-ciel) et l'égalité (la grille) (King, 1996, p 108-109). Certains mouvements d'avant-garde pourraient aussi être évoqués comme ayant une lointaine filiation avec l'architecture iconique. Nous pourrions par exemple parler de l'éphémère mouvement constructiviste russe qui avait comme projet de casser les règles de composition classiques en proposant une géométrie instable entre les différents éléments d'un édifice (Johnson et Wigley, 1988, p. 11). Pensons également à l'expressionnisme allemand qui, avec son accent sur l'excessivité, la sentimentalité, l'émotivité et l'individualité, produisit quelques édifices exprimant une grande liberté sur le plan formel, comme la tour Einstein (1921) de Erich Mendelsohn par exemple. Il faut cependant préciser que très peu de projets de ces deux avant-gardes ont passé le stade de la table à dessin, et à plus forte raison en ce qui concerne le constructivisme russe, ce qui relativise leur portée réelle.

Si nous considérons les architectes individuellement, nous pouvons identifier un certain nombre d'électrons libres qui suivirent une trajectoire unique et servent encore de modèles à des carrières axées sur le perfectionnement d'un style très personnel. Frank Lloyd Wright et Antoni Gaudí sont le plus souvent cités en ce début de XXI^e siècle pour évoquer les ancêtres des starchitectes contemporains. Wright, première célébrité médiatique de l'histoire de l'architecture – une notoriété redevable en partie à son existence singulière –, représente en quelque sorte l'archétype de

« l'architecte-héros » faisant triompher sa vision novatrice par-delà les conventions, à l'instar du personnage principal du roman d'Ayn Rand, *La Source vive*, dont il serait par ailleurs l'inspiration (Berliner, 2006). Gaudí, quant à lui, possède une approche parmi les plus singulières de son époque et un style très personnel malgré son affiliation à l'Art nouveau (le *Modernismo* en Espagne) redevable à son penchant pour les formes naturelles. Miles Glendinning (2010, p. 32-36) ajoute également à ces pionniers du subjectivisme en architecture, et pour diverses raisons, A.W.N. Pugin (1812-1852), Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), et, plus tard, Philip Johnson (1906-2005).

Effectuons pour l'instant un bond dans le temps par-dessus le mouvement moderne en architecture qui s'impose à partir des années 1920 et demeure incontesté sur le plan des idées avant les remises en question d'Aldo Rossi, de Robert Venturi et Denise Scott Brown, ou encore, de Colin Rowe dans les années 1960. Dans la conception purement fonctionnaliste de l'architecture, l'iconicité est soumise au programme architectural et à un idéal collectiviste, ce qui ne correspond pas tout-à-fait au phénomène que nous tentons de décrire ici (Jencks, 2004)²⁵. Intéressons-nous plutôt aux manifestations d'individualisme réapparues dans le modernisme de seconde génération. Nous parlons ici des premiers architectes qui, à partir des expériences réalisées par Louis Kahn dans les années 1950, se sont extraits d'un Style international dogmatique en laissant libre cours à une forme d'expressionnisme en continuité avec le modernisme (Farel, 1991, p. 117). Étonnamment, un des premiers à délaisser de la sorte les principes du modernisme n'est nul autre que Le Corbusier, principal théoricien du fonctionnalisme et auteur de la Charte d'Athènes (Le Corbusier, 1971). En 1955, il réalise la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp. Oubliant tous ses principes, il conçoit un édifice atypique où la

²⁵ Nous pourrions simplement dire pour l'instant que la géométrie élémentaire s'est imposée aux monuments dans le modernisme de première génération faisant en sorte que le mouvement a produit davantage de cohésion stylistique que de manifestations extravagantes et individualistes. Nous reparlerons cependant du modernisme architectural dans le chapitre 5.

métaphore – une carapace de crabe – et les courbes remplacent les formes géométriques pures et le Modulor, mesure universelle du rapport de l'Homme à son habitat (Le Corbusier, 1950). Sans surprises, Ronchamp fera scandale parmi les tenants d'une orthodoxie moderne que Le Corbusier avait lui-même édifiée. Il n'est cependant pas le seul à cette époque à expérimenter avec des formes organiques et sculpturales, comme en fait foi le Musée Guggenheim à New York par Frank Lloyd Wright (1959) ou l'aérogare de la TWA à l'aéroport John-F.-Kennedy par l'architecte Eero Saarinen (1962). Ces projets sont éminemment individualistes et présentent une image à forte teneur métaphorique. Tout les rapproche des icônes contemporaines, à part peut-être le fait d'être conçus spécifiquement pour symboliser et, éventuellement, assurer la renommée d'une ville. Apparaît alors l'opéra de Sydney conçu par l'architecte danois Jørn Utzon. En chantier de 1959 à 1973, il s'agit probablement de l'édifice qui a le plus de caractéristiques en commun avec ceux de la vague iconique des années 2000. De fait, le texte prononcé à la remise du prix Pritzker à Utzon en 2003 souligne à gros traits cette filiation :

There is no doubt that the Sydney Opera House is his masterpiece. It is one of the great iconic buildings of the twentieth century, an image of great beauty which has become known throughout the world – a symbol for not only a city, but a whole country and continent (Murray, 2007, p. XIII).

Pour Frank Gehry, le Musée Guggenheim de Bilbao n'aurait pas existé tel qu'on le connaît n'eût été du travail de Jørn Utzon à Sydney (Murray, 2007, p. XIII). Ce qui apparaît incontestable aujourd'hui, c'est que l'opéra de Sydney, dont le coût a explosé en cours de construction, aura pleinement valu les 102 millions \$ US qu'il a coûtés, bien que le total soit près de quinze fois plus élevé que l'estimation initiale de 7 millions \$ US établie au moment où Utzon gagne le concours d'architecture en 1957. De fait, l'opéra a rapporté depuis une renommée internationale à la ville et constitue, depuis près de quarante ans, une attraction touristique importante pour l'Australie. S'il est pleinement apprécié aujourd'hui, la situation était différente au moment de sa construction, mais il retira de la « saga » liée au dépassement des coûts et des délais une notoriété médiatique qui, combinée à sa forme particulière,

anticipait de plusieurs années le débat sur l'architecture iconique.

Le Centre Pompidou présente des similitudes intéressantes avec l'opéra de Sydney. Dans les deux cas, des concours d'architecture tenus sous le couvert de l'anonymat ont primé des projets novateurs créés par de jeunes architectes inconnus jusqu'alors. L'approche de Renzo Piano et Richard Rogers, cependant, est bien différente de celle d'Utzon, en cela qu'elle s'inspire de la technologie – avec une certaine ironie – plutôt que d'employer des allégories. De plus, le geste de rupture avec le tissu urbain au Centre Pompidou est bien différent qu'à Sydney où l'opéra est mis sur un piédestal dans un endroit stratégique du port. Le musée de Piano et Rogers inaugure en effet quelque chose de bien différent :

Architecturally, in its relation to the existing fabric of the City, it moved sharply away from the conservationist-contextual approach of those years, towards a new fascination for violently contrasting urban interventions (Glendinning, 2010, p. 54).

Cette approche, basée sur l'aliénation du monument dans son environnement urbain, sera utilisée couramment par la suite et constituera l'une des stratégies fondamentales de mise en scène de l'icône. Or, ce projet est aussi à l'image de son époque dans son utilisation d'un autre procédé qui deviendra la principale caractéristique du postmodernisme, soit le jeu des références. Le courant postmoderniste, édifié sur une critique du modernisme selon laquelle le mouvement a produit des environnements fades et inexpressifs, s'engage dans la voie des références tous azimuts, des styles historiques aux objets familiers en passant par la culture populaire, et ainsi de suite. Certains des exemples les plus importants d'architecture postmoderniste, en ce sens, parviennent à attirer l'attention sur eux en confrontant le goût officiel de l'époque par l'emploi de références inattendues. C'est le cas notamment du AT&T Building de Philip Johnson à New York (1984). L'architecte provoque un véritable scandale en divisant les différentes parties de l'édifice (base, fût, chapiteau) à l'instar des premiers gratte-ciels de Chicago, et en exhibant un sommet inspiré des meubles de

Thomas Chippendale (David, 1987, p. 35). Cette utilisation « kitsch » de formes issues du passé est d'autant plus surprenante qu'elle vient d'un des principaux promoteurs du fonctionnalisme aux États-Unis. Ce dernier justifiera d'ailleurs sa volte-face postmoderniste dans les termes suivants en 1983, lors d'une conférence prononcée à l'Université de la Virginie : « *I am a whore, and I am paid very well for building high-rise buildings* » (Fulford, 1995, p. 189). Selon Frank Gehry, à nouveau, cet édifice pourrait bien être celui qui a véritablement lancé la mode « iconique » : « *that was the first one that got that kind of attention, in the press* » (Cité par Jencks, 2005, p. 11). L'impact de cet édifice, considéré ici à la lumière de sa popularité médiatique, ne rend évidemment pas compte de l'importance et de la richesse du postmodernisme, mais il s'agit néanmoins de la principale contribution du mouvement à l'évolution subséquente de l'approche iconique.

Il serait impossible, enfin, de passer sous silence l'influence du déconstructivisme sur l'architecture iconique. De fait, parler « d'influence » s'avère d'emblée insuffisant, car plusieurs architectes identifiés sous cette bannière dans les années 1980 et 1990 sont devenus les principaux représentants de l'architecture iconique dans les années 2000. La liste des architectes réunis pour l'exposition « *Deconstructivist Architecture* » de 1988 au MoMA est d'ailleurs révélatrice de cette filiation : des projets de Frank Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumi et de la firme Coop Himmelblau y furent présentés. Le déconstructivisme, cependant, n'a jamais constitué un véritable mouvement, l'exposition du MoMA organisée par Philip Johnson et Mark Wigley étant à ce titre la seule manifestation collective de ses principaux protagonistes. De même, en parler comme d'un style s'avère aussi délicat, car le déconstructivisme rassemble des architectes possédant des signatures bien différentes. Parlons plutôt d'une confluence d'architectes qui ont en commun, surtout dans les années 1980, le fait de s'intéresser à la fragmentation et au désordre dans une discipline qui cherche d'ordinaire à produire l'unité, l'harmonie et la clarté. Il en résulte une obsession pour

des formes architecturales tordues, brisées et fragmentées. Sur le plan théorique, on insiste souvent sur le rapport entre l'architecture déconstructiviste et la philosophie du même nom de Jacques Derrida, ce qui constitue une exagération – hormis pour Peter Eisenman qui a travaillé avec Derrida pour un projet au parc de La Vilette à Paris (Derrida et Eisenman, 1997). En réalité, le nom « déconstructivisme » fait davantage référence au constructivisme russe dont on tente de prolonger et de radicaliser le projet (Johnson et Wigley, 1988, p. 16). L'avant-garde russe cherchait en effet à créer une tension entre les volumes tandis qu'avec le déconstructivisme, la distorsion pénètre les volumes mêmes, d'où cette idée de « dé-construction ». Nous pouvons néanmoins établir un lien entre Derrida et les architectes déconstructivistes en fonction de leur positionnement théorique général qui traduit, selon Barbara Jenkins, « *a poststructuralist tendency to reject various oppressive discourses* » (Jenkins, 2006, p. 198). Ce rapport critique vis-à-vis des « grands récits » (Lyotard, 1979) traduit évidemment l'inscription du mouvement dans le paradigme sociohistorique de la postmodernité. Cependant, il ne s'agit pas véritablement d'une avant-garde puisque leur projet « critique » s'inscrit à l'intérieur d'une tradition architecturale qu'elle tente de perturber plutôt que de la remplacer. Il n'y a par ailleurs qu'un seul pas à franchir, ce qui sera fait quelques années plus tard, pour que ces mêmes procédés prétendument subversifs de « déstabilisation » de l'expérience architecturale soient réutilisés pour mettre en forme les symboles de pouvoir de la globalisation capitaliste.

En considérant strictement son apport à l'architecture iconique, nous constatons que quatre éléments ont survécu au projet déconstructiviste tel qu'il a été élaboré dans les années 1980. Tout d'abord, (1) nul doute que sur le plan strictement esthétique, le procédé consistant à déconstruire et à complexifier les formes usuelles est pratiquement un prérequis pour provoquer aujourd'hui la désignation iconique. Wayne Curtis remarque avec ironie comment l'ajout sur un édifice de quelques artéfacts usuels aux déconstructivistes permet aujourd'hui de bonifier instantanément

son statut :

Titanium has become the spray-on suntan of contemporary architecture. It goes up quickly and sends a message that the developer has signed on to the program, that the backers have that vision thing (Curtis, 2006, p. 2).

(2) Le fait de concevoir un édifice comme une sculpture a aussi une conséquence majeure dans la façon dont on pense son intérieur. Un des thèmes récurrents du déconstructivisme consiste en effet à questionner le principe moderne selon lequel la forme correspond à la fonction, ce qui mène souvent les architectes s'inscrivant dans cette mouvance à concevoir des édifices présentant une disjonction importante entre l'intérieur et l'extérieur (Johnson et Wigley, 1988, p. 18). Or, cette disjonction n'existe pas qu'entre l'intérieur et l'extérieur des édifices : (3) elle se trouve également entre les édifices déconstructivistes et leur contexte, une rupture justifiée dans les termes d'un dialogue critique avec l'environnement :

Since deconstructivist architecture seeks the unfamiliar within the familiar, it displaces the context rather than acquiesce to it (Johnson et Wigley, 1988, p. 17).

Cette saillance dans le contexte urbain n'est pas étrangère, en fin de compte, (4) à la nature très conceptuelle de la démarche des déconstructivistes où le fait de construire un édifice devient, à chaque fois, une occasion d'exprimer sa vision du monde. Cette tendance n'est pas nouvelle, mais elle s'est généralisée avec le déconstructivisme où les « concepts » se sont substitués à la « théorie » moderniste – jugée trop contraignante –, ce qui permet aux architectes de jongler avec les idées et de les imposer à un site (Kingwell, 2003). Incidemment, c'est exactement cette façon d'imposer sa vision du monde dans une perspective « critique » et d'enrober le tout d'un concept qui sera instrumentalisée dans les années à venir par des institutions de premier plan cherchant à se démarquer dans leur environnement urbain. Cette façon particulière d'afficher sa « distinction » – entendue dans le sens bourdieusien (Bourdieu, 1979) – est finalement l'élément d'explication le plus important pour comprendre la signification de l'architecture iconique dans la société contemporaine. Voyons comment les différents auteurs organisent leur propos autour de cette

question spécifique.

1.5 Quelles sont les grandes orientations pour tenter d'expliquer le phénomène de l'architecture iconique?

Nous avons, dans ce chapitre, tenté de cerner la question de l'architecture iconique de plusieurs façons. D'abord, en proposant une définition opérationnelle du phénomène, en faisant ensuite état du débat médiatique sur la question, en offrant une révision étymologique et sémiotique du concept d'icône, pour enfin établir un bref historique de ses origines. Il manque à tout cela une recension des tentatives d'interprétation de l'architecture iconique dans son contexte sociohistorique actuel, considérant qu'il demeure impossible, à ce jour, de dire si le phénomène est clos, s'il va se poursuivre, ou s'il prendra une autre forme tout en maintenant les mêmes paramètres généraux. Qu'importe si elles disparaissent ou non, les icônes auront au moins marqué une décennie et auront été analysées de plusieurs façons. Il serait cependant inutile de s'y attarder longuement si la question faisait consensus. En vue de proposer une nouvelle interprétation du phénomène, nous allons présenter, dès maintenant, les deux grands courants qui caractérisent la littérature sur la question.

Le débat médiatique sur l'architecture iconique a montré que certains intervenants critiquent fortement le phénomène alors que d'autres y sont plutôt favorables. La recension présentée ici propose aussi d'identifier deux camps dans l'interprétation du phénomène, mais il est important de mentionner dès maintenant que cette division ne coïncide pas avec celle des partisans et des opposants à la tendance. Tout au plus voit-on apparaître un clan qui accorde plus d'importance à la signification des édifices en tant que tels, alors que l'autre groupe considère qu'ils sont le produit d'une conjoncture socioculturelle et économique spécifique. Disons enfin que la formation de ces deux courants interprétatifs ne résulte d'aucune concertation entre auteurs sur le sujet, mais qu'elles se sont seulement révélées à l'analyse. Ainsi, les deux hypothèses générales sur les icônes consistent à dire

qu'elles sont soit des productions « significatives » extraites d'un cadre urbain « générique », ou bien qu'elles sont des entités « aliénées » dans un contexte « structuré »²⁶. Certains posent en effet un regard critique sur la production architecturale contemporaine en stipulant que les icônes constituent des tentatives, superficielles ou non, d'ériger des lieux d'exception dans des villes de plus en plus génériques et identiques sur le plan architectural. Dans l'autre clan, on considère plutôt l'exubérance des icônes comme une pure stratégie pour attirer l'attention, ce qui conduit à stipuler qu'elles brisent le continuum urbain. Or, ces deux hypothèses ne sont pas mutuellement exclusives. Elles permettent parfois, dans un argumentaire, de marquer des points spécifiques mieux servis par l'une ou l'autre des positions. Pour dénoncer l'individualisme véhiculé par le fait de signer des édifices centraux dans les villes, par exemple, on considérera d'ordinaire que cette architecture renvoie une signification que l'on peut décoder et qui informe en retour la société dans laquelle elle est érigée. À l'inverse, pour dénoncer le système des starchitectes, mieux vaudra partir de l'idée que les icônes sont des productions insignifiantes auxquelles on accorde une valeur seulement sur la base de la reconnaissance médiatique de leurs concepteurs.

Tout revient ici à un questionnement sur le sens de cette architecture en lien avec sa condition fondamentale, et sur laquelle il y a consensus, soit le fait qu'il s'agit de monuments érigés au cœur de la société contemporaine, mais qu'ils sont également en rupture avec leur contexte d'implantation. La question consiste donc à savoir, puisqu'il y a cette rupture, si ces édifices véhiculent une signification. On peut répondre à cette question en disant que les icônes sont des tentatives de générer du sens dans un contexte éclaté sur le plan des représentations collectives. Dans ce cas, on place la rupture comme une condition d'émergence de ces édifices

²⁶ Signalons que la notion de « contexte » est considérée ici dans un registre élargi, soit dans son sens le plus concret (le milieu urbain), dans des modalités intermédiaires (le contexte des villes globales ou de la production architecturale contemporaine) ou dans sa forme la plus abstraite (la société en général), tous les niveaux étant également reliés à moins que le contraire soit spécifié.

« significatifs » dans un contexte dépourvu d'éléments structurants et consensuels. On peut aussi dire exactement l'inverse, soit que ces mêmes icônes, à l'image encore là de la société dans laquelle ils émergent, ne génèrent, elles non plus, aucun idéal fédérateur. La rupture érigée entre les icônes et le contexte serait, en ce sens, une contribution supplémentaire – et de surcroît, située dans des espaces de centralité – à la fragmentation des représentations collectives. Selon ce point de vue, le contexte architectural ancien devient le dépositaire d'un modèle de représentation stable et constitue un rempart contre les dérives criardes et « insignifiantes » mises entre parenthèses au cœur des villes par les nouveaux spéculateurs urbains. Or, cette posture constitue surtout l'occasion de dire que l'architecture iconique ne représente rien de vraiment nouveau et s'inscrit dans une série d'égarements qui seront relégués aux oubliettes par l'histoire, ou bien que cette architecture appartient à une tradition de représentation du pouvoir en rien différente des anciennes, du moins pas dans le contenu. Mais ce n'est pas tout : encore faut-il, pour énoncer l'une ou l'autre des positions, spécifier le contenu de la signification que l'on dépose dans l'édifice ou à l'extérieur de lui, et surtout, expliquer comment est organisé ce rapport dialectique entre l'icône et son contexte.

Commençons par explorer le point de vue des tenants d'une vision selon laquelle les icônes sont des entités significatives dans la société contemporaine. Une des contributions les plus importantes de la théorie architecturale en ce sens est l'apologie que Rem Koolhaas fait de la « ville générique » dans *S, M, L, XL* (Office for Metropolitan Architecture, Koolhaas et Mau, 1995) que Miles Glendinning considère comme le texte fondateur du « Nouveau modernisme global », un courant de pensée dans lequel apparaît l'architecture iconique (Glendinning, 2010, p. 63-67). L'essai de Koolhaas inséré dans *S, M, L, XL* et intitulé « *The Generic City* » propose de reconsidérer différemment la condition urbaine globale où toutes les villes tendent à se ressembler de plus en plus, à l'instar des aéroports qui, partout, offrent à peu près le même spectacle. Loin de condamner cette situation, Koolhaas considère cette

homogénéisation comme la conséquence du transfert de l'espace public urbain vers un cyberspace commun et global. La ville, dans ce contexte, tend à disparaître. Un espace neutre caractérisé par la répétition à l'infini de structures modulaires et identiques la remplace. Cette urbanité pensée à l'extérieur du cadre spatio-temporel classique des villes est cependant un terreau fertile pour faire émerger des édifices d'exception qui, dans l'anomie ambiante, sont appelés à jouer le rôle de marqueurs spatiaux. C'est ce postulat de base qui place les villes sur le terrain de la lutte à la « distinction » à l'échelle globale :

cities are seen, by the necessity thrust upon them by globalisation, to enter into a kind of semiotic struggle, in which the specificity of place is to be located and identified in particular signs (Dowler, 2004, p. 27).

Les édifices d'exception, délibérément conçus comme des « alternatives à l'insignifiance environnante » (Ibelings, 2003, p. 69) apparaissent ici comme antithétiques aux « non-lieux » interchangeable de la surmodernité chez Marc Augé (1992). Remarquons à cet effet comment tous les commentaires à propos de « l'effet Bilbao » ne manquent pas de souligner combien la ville était fondamentalement inintéressante et générique jusqu'à ce que Frank Gehry vienne y faire son travail d'acupuncture urbaine en appuyant à un endroit spécifique du corps urbain pour le soulager de tous ses maux. Puisque ces édifices d'exception émergent d'un cadre insignifiant, cette situation fait aussi éclater les règles de la représentation formelle des monuments. Cette situation réjouit de nombreux architectes qui, comme Will Alsop, y voient un défi où chaque créateur est appelé, justement, à inventer ses propres règles, d'où une prolifération de styles et de méthodes (Sudjic, 2003, p. 3). D'autres y voient cependant l'émergence d'une esthétique du « n'importe quoi » qui permet aux usagers d'agir comme bon leur semble au contact de cette architecture, comme le fait Andrés Duany en critiquant un édifice de Rem Koolhaas à Chicago (le ITT Campus Centre) :

The scene is populated with kids who look, dress, move, have haircuts, and talk just like the building looks... They are content to be there, and the building is easy on them, absorbing whatever they are doing (Duany, 2004, p. 84).

Les quatre hypothèses que nous allons présenter maintenant ne reprennent pas nécessairement l'argument de la ville générique de Koolhaas, mais leurs auteurs considèrent tous que les édifices iconiques sont des lieux d'exception qui expriment quelque chose sur le plan symbolique. Mais quoi? Charles Jencks est possiblement l'auteur qui théorise le plus sérieusement le phénomène dans *The Iconic Building*, un peu comme il l'avait fait déjà dans les années 1970 en décrivant le postmodernisme (Jencks, 1987). Son argumentaire repose sur la constatation que la rupture des icônes avec l'environnement urbain est la bienvenue dans la mesure où elle provoque une réaction sans laquelle personne ne s'intéresserait à ces édifices : « *in a world marketplace competing for attention, decency and deference carry little weight and even attacks on iconic buildings fail to register* » (Jencks, 2005, p. 7). Plus fondamentalement, l'intérêt de ces édifices serait qu'ils agissent comme des signifiants énigmatiques (*enigmatic signifiers*) dont il est difficile de décoder le sens, mais qui, à l'instar de l'œuvre ouverte chez Umberto Eco (1979), sont disponibles aux interprétations les plus diverses et répondent ainsi à un besoin de faire sens dans une époque marquée par le désenchantement :

The loss of faith is still accompanied by the desire to build inflationary symbols to something or other and if you put the two forces together – the loss of content with the influx of egoistic money – they point toward the only solution possible : the enigmatic signifier (Jencks, 2005, p. 47).

Jencks demeure tout de même critique à l'égard de la superficialité de certains concepts, mais puisqu'il considère que la stratégie iconique est appelée à rester, il tente plutôt de déterminer ce qui fait la réussite de certaines icônes, et par défaut, ce qui explique l'échec relatif des autres. Selon lui, la réussite des icônes interpelle leur capacité à se rattacher à une iconographie liée au nouveau paradigme scientifique de la complexité, de la science des fractales, du systémisme et de la théorie du chaos (Jencks, 2005, p. 196). Ainsi, sans que leurs créateurs en soient toujours conscients, les nouveaux monuments exprimeraient leur ancrage ontologique au seul sujet qui fait consensus aujourd'hui, la nature : « *These buildings nearly always refer to or*

imply a greater nature, and the idea of an unfolding cosmos, cosmogenesis » (Jencks, 2005, p. 205). L'approche de Jencks peut mener à exagérer la prégnance de la nature comme thème de ces édifices, mais permet quand même de rendre compte de la correspondance de cette architecture avec une nouvelle science des incertitudes opposée au rationalisme classique et à sa manifestation corollaire en architecture – le modernisme – caractérisée par des formes finies et rigides (Farel, 1991).

Considérons maintenant une interprétation toute différente du phénomène chez Leslie Sklair, qui rattache cette architecture à l'émergence d'une nouvelle classe sociale, la « classe capitaliste transnationale » (*Transnational Capitalist Class* ou TCC) qui agit notamment à l'intérieur même de la discipline architecturale. Dans deux articles publiés sur la question, *The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities* (2005) et *Iconic Architecture and Capitalist Globalization* (2006), Sklair propose de regarder du côté des acteurs derrière l'architecture iconique pour voir comment la production de premier plan est dominée par des gens qui appartiennent à la dite classe capitaliste transnationale :

These are people from many countries who operate transnationally as a normal part of their working lives and who more often than not have more than one place that they can call home (Sklair, 2005, p. 485).

Cette élite se divise en quatre groupes : les firmes d'architecture reconnues globalement, les politiciens ou les fonctionnaires qui commandent les projets iconiques, les firmes d'ingénieries et les professionnels chargés de construire les structures complexes et les critiques et revues d'architecture qui assurent la célébrité des icônes. En somme, les édifices produits par ces acteurs seraient l'expression d'un nouveau cosmopolitisme résultant de la globalisation. L'idéologie sous-jacente à l'architecture iconique se résumerait ainsi à concevoir une image dans le but de vendre un produit, celui de la culture globale. Elle serait le résultat d'un mode de production des formes tout imbibé du réflexe capitaliste consistant à vendre quelque chose, d'où son exubérance caractéristique :

It is in these terms that we can explain the phenomenon of deliberately manufactured icons in the global era, where those who own and control architectural projects announce their iconic status in advance as a transnational practice of the culture ideology of consumerism (Sklair, 2006, p. 36).

Cette analyse, en somme, donne une explication intéressante de la « préméditation iconique » dont nous avons parlé précédemment, soit le fait d'imaginer à l'avance un symbole en devenir par l'intermédiaire du *branding*. Sklair donne en exemple le fait que le Disney Concert Hall de Frank Gehry à Los Angeles était une icône avant d'être construite, signifiant par là que la mise en marché du produit dans sa forme graphique – de simples dessins de Gehry – avait suffi à faire accepter le cosmopolitisme global qu'il véhicule (2006, p. 34).

Pour Barbara Jenkins, dans l'article *The Dialectics of Design*, l'architecture iconique est aussi un phénomène essentiellement capitaliste. Cependant, elle en donne une explication différente liée non pas aux acteurs de l'économie globale, mais en s'appuyant sur la théorie de Karl Polanyi dans *La grande transformation* (Polanyi, 1962) à propos des mécanismes internes régulant le capitalisme. Elle reconnaît ainsi la logique qui veut que la mise en marché des édifices iconiques repose sur leur capacité à se démarquer dans leur environnement urbain et à attirer l'attention à l'échelle globale. Elle voit cependant cette tendance à l'extroversion comme un des deux pôles de l'architecture contemporaine à laquelle elle oppose la tendance protectionniste propre aux adhérents du *New Urbanism* :

the dialogue between new urbanists and deconstructivism is the most recent stage in a long history of what Polanyi called the "double movement"—a dynamic characterized by laissez-faire expansionism and protectionist reaction (Jenkins, 2006, p. 197).

L'argument de Polanyi redéployé par Jenkins consiste à dire que le marché a toujours imprégné la société et a toujours été guidé par des valeurs sociales, mais qu'à la suite du développement du capitalisme, la logique foncièrement expansive et destructrice du libéralisme économique a été accompagnée par une tendance à la « protection

sociale » qui, dans le cas du fascisme par exemple, peut prendre des formes extrêmes. Au niveau de la culture, et ce dès le XIX^e siècle, le protectionnisme se serait manifesté en réponse à l'influence extérieure du capitalisme dans plusieurs pays d'Europe où le retour aux traditions vernaculaires et nationales est devenu monnaie courante. De nos jours, le protectionnisme incarné par le *New Urbanism* recourt toujours au mythe du passé idéalisé dans l'édification de communautés protégées. Les déconstructivistes s'érigent quant à eux contre les traditions, mais malgré leur désir de se soustraire à l'oppression des discours dominants, ils parlent eux aussi le langage du capitalisme global lorsqu'ils deviennent des constructeurs d'icônes. Pour reprendre l'argument de Polanyi, « *decon²⁷architecture's disengaged aesthetic is analogous to laissez-faire attempts to disembed standards of taste and design from discourses such as moral values* » (Jenkins, 2006, p. 202). Cet argument selon lequel l'architecture iconique exprime esthétiquement la tendance au « laissez-faire » de l'économie globale est intéressant, mais il ne semble pas rendre compte du fait que la plupart des icônes sont des institutions culturelles financées par le secteur public. Nous pouvons évidemment imaginer un ascendant du consumérisme sur la culture en général, mais il reste à spécifier cette articulation.

Voyons un dernier exemple d'interprétation de l'architecture iconique comme l'expression d'une nouveauté dans le plan des représentations sociales. Celui-là est tiré d'un court article de Robert Maitland intitulé *We're All Tourists Now: but What Does that Mean for Cities ?* Son idée, toute simple, consiste à dire que la condition de touriste devient, dans le contexte contemporain, le dénominateur commun liant les gens à travers le monde, et que le regard sur le cadre bâti s'organise conséquemment selon de nouveaux paramètres. Ainsi, l'architecture monumentale dédiée autrefois aux citoyens serait désormais pensée en fonction des touristes et se transformerait par le fait même : « *Global economic change is forcing cities to find new ways to*

²⁷ « *Decon architecture* » pour « déconstructiviste ». L'auteure emploie « *decon* » quand elle parle du travail des déconstructivistes dans le contexte de la globalisation capitaliste.

compete and has made them more eager to attract visitors and new types of investments » (Maitland, 2008, p. 160). L'auteur ajoute cependant que les frontières traditionnelles entre les touristes et les citadins s'écroulent et qu'ils ont de plus en plus les mêmes besoins. Maitland donne trois indices de ce rapprochement : (1) un nombre croissant de résidents – dans les villes européennes – sont désormais eux-mêmes des migrants (étudiants, professionnels, immigrants), (2) les citadins participent aussi aux activités touristiques organisées dans leurs villes, (3) et plusieurs d'entre eux, enfin, s'identifient à la culture globale et souhaitent que leurs villes deviennent des pôles cosmopolites. Dans cette perspective, l'icône architecturale constitue, en effet, un moyen parmi d'autres de sortir les villes de leur condition générique.

Abordons maintenant le deuxième volet de cette recension des écrits. Il concerne les auteurs qui n'accordent pas tellement d'importance à ce que l'architecture iconique exprime et n'y voient qu'un phénomène de représentation du pouvoir dans sa forme la plus ordinaire. Le cas de l'architecture iconique a cela de particulier que le pouvoir est représenté dans des formes extravagantes, mais les auteurs auxquels nous allons nous intéresser maintenant nous invitent à voir cette esthétique comme une simple distraction par rapport aux mécanismes de pouvoir qui sont sous-jacents à ces projets : « *Each story of regeneration begins with poetry and ends with real estate* » (Evans, 2005, p. 959). Notons cependant que la différence entre les deux approches est parfois très subtile : reconnaissant conjointement qu'un pouvoir est à l'œuvre derrière l'architecture iconique, une première approche voit l'édifice comme étant « formé » – déformé ? – par le pouvoir, alors que la seconde approche voit un pouvoir générique se « cacher » dans ses replis. Cette thèse foucauldienne est notamment reprise par Régis Debray dans une tentative d'expliquer la crise des monuments dans le monde contemporain : « Le monument se cache parce que le pouvoir se cache – le politique, s'entend » (Debray, 1999, p. 24). Dans cette perspective, l'icône tue le message et rend caducs les monuments. De la même

façon : « la signalétique remplace le symbolique; le tape-à-l'œil, le lieu de rencontre; la mégalomanie, le cérémonial » (Debray, 1999, p. 23). À l'horizon du monument, donc, il n'y a rien, surtout que la « permanence » n'est plus prisee et que les représentations collectives ne sont au mieux que parodiées. Invitant conséquemment à l'invention d'un nouveau monument, Debray y va d'un argument usuel à ce type de critique qui consiste simplement à reconnecter le monument au contexte :

Un retour à une civilité de bon aloi et juste taille – sur le modèle italien, si l'on veut – serait propice à l'érection monumentale, inséparable du propos politique, dans ce qu'ils ont, l'un et l'autre, de plus noble (Debray, 1999, p. 29).

Le problème avec cette approche est qu'elle fait mal la démonstration, au-delà de sa critique, de ne pas constituer elle-même un discours participant à la surenchère de représentations dans la postmodernité et présentant, à ce titre, autant sinon plus d'arbitraire que les autres discours (pourquoi le « modèle italien »?). Toute critique des excès de la représentation monumentale dans le contexte contemporain ne constitue évidemment pas une tare, mais ce sont souvent les alternatives proposées qui s'essoufflent rapidement.

Le travail d'analyse de l'architecture iconique de Miles Glendinning pointe un peu dans la même direction, mais est surtout porté par un pragmatisme avoué et solide. Dans les deux livres qu'il a publiés sur le thème, *The Last Icons : Architecture Beyond Modernism* (2005) et *Architecture's Evil Empire ? : The Triumph and Tragedy of Global Modernism* (2010), l'auteur offre un portrait très large de la situation qui s'inscrit en réalité dans les deux tendances présentes dans la littérature sur le sujet. En dernière instance, pourtant, il exprime le souhait de voir apparaître une nouvelle architecture monumentale plus durable, ce qui le place davantage dans la seconde tendance. Sa contribution principale consiste à faire la démonstration que l'architecture iconique est un produit de la « nouvelle théorie » apparue avec le déconstructivisme et possédant un haut degré d'abstraction conceptuelle. Le problème, nous dit Glendinning, c'est que cette approche

transforme le « réel » en discours et fait en sorte que l'architecture s'éloigne considérablement d'un quelconque projet social : « *Like everything else within the 'new theory', 'context' is now just another discourse, with no intrinsic link to reality* » (Glendinning, 2010, p. 123). Ainsi, cette architecture « exprime » quelque chose, mais le message n'a de sens que dans une boucle rhétorique qui, à l'image de l'aliénation spatiale des icônes, n'a rien à voir avec les problèmes réels auxquelles les villes font face et ne constitue rien d'autre qu'une distraction :

architecture should come back down to earth, and come up with modern solutions that try to address, and reinforce, the specifics of place – whether by respecting and intensifying the 'genetic code' of existing settlements or by large-scale community planning of new cities (Glendinning, 2010, p. 171).

Concluons cette recension des écrits en évoquant la contribution de Deyan Sudjic dans le livre *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World* (2006). Nous avons déjà évoqué sa position dans le débat médiatique sur l'architecture iconique (il en est un farouche opposant). D'une manière tout à fait révélatrice, sa position sur le phénomène a pris la forme d'un chapitre sur les liens entre Frank Gehry et la fondation Solomon R. Guggenheim dans un livre qui traite des fantasmes architecturaux de diverses figures d'autorité à travers l'histoire. Hitler, Saddam Hussein, Tony Blair et Donald Trump, pour ne nommer qu'eux, sont autant de personnalités imbues de pouvoir qui auraient utilisé l'architecture comme monument à leur égo. L'architecture iconique n'échapperait pas à cette tendance. Le fait que beaucoup d'icônes contemporaines soient des musées serait d'ailleurs un indice de cette quête de pouvoir sous-jacente. Sudjic rappelle à cet effet que les premiers musées sont nés dans le but de conserver et d'exposer le fruit des campagnes de pillage des guerres coloniales : « *The root of the modern museum, for all its espousal of liberal values, lie in two of the most fundamental of human impulses : to defy death and to glorify power* » (Sudjic, 2006 p. 290). Pour Sudjic, les édifices iconiques sont toujours érigés à la gloire d'un directeur de musées ou d'un mécène qui, en échange d'un montant substantiel, donne son nom à une institution culturelle et assure du coup son éternité. Dans le cas du Musée Guggenheim à

Bilbao, la stratégie orchestrée par Thomas Krens, le nouveau et dynamique directeur de la fondation Solomon R. Guggenheim, comporte en plus un fond mensonger qui a consisté à faire croire, à coup d'expositions et d'opérations marketing, que Frank Gehry était l'architecte le plus important de son époque : « *Krens has made Gehry a star and, in return, Gehry has made Krens the most talked about museum director in the world* » (Sudjic, 2006, p. 274). Quand, quelques années plus tard (vers 2002-2003), tous les nouveaux projets de musées Guggenheim s'écroulent les uns après les autres, c'est la rationalité même de l'expansion muséale de la fondation qui part en fumée, selon Sudjic. Du coup, Bilbao apparaît pour ce qu'il est vraiment, soit un monument-sculpture érigé par Thomas Krens en son propre honneur. Pour Sudjic, enfin, ce stratagème de falsification se répète pour l'ensemble de l'architecture iconique, car le statut de starchitecte permet justement de légitimer n'importe quelle intervention sculpturale dans les villes : « *[Starchitects] are the ones licensed to be weird. Commission one of them and you can be confident that nobody is going to laugh at you* » (Sudjic, 2006, p. 297). Le point de vue est intéressant, mais nous pouvons reprocher à Sudjic, en somme, de se montrer cynique devant un fait établi et incontournable concernant les monuments : ils ont été, ils sont et ils resteront des manifestations de pouvoir. Néanmoins, son point de vue incite à interroger davantage l'influence des clients et des donateurs dans les projets iconiques.

1.6 Conclusion

À la lumière de ce qui a été dit dans cette recension des écrits, il apparaît que la rupture avec le contexte est un leitmotiv fondamental de l'architecture iconique. Reste à savoir si cette aliénation est significative parce qu'elle exprime quelque chose de nouveau qui émerge dans la culture contemporaine, ou s'il s'agit plutôt d'un retrait insignifiant par rapport à cette même culture ? Terminons en évoquant une autre interprétation du phénomène qui sera développée au chapitre 5. Nous pourrions en effet poser comme hypothèse que la logique de ces édifices consiste

effectivement à interroger le contexte, mais dans une manière toute particulière consistant à l'intérioriser et à s'y opposer dans le processus même de conception des icônes. Considérons par exemple cette citation de Frank Neubauer où il traite les icônes comme des implants qui, bien qu'étant des agents actifs dans la ville, « *appear to refer only to themselves* » (Neubauer, 2008, p. 124). Et si, en effet, ces édifices n'étaient après tout que des entités autoréférentielles qui interagissent avec un contexte inventé dans une tentative de recréer du sens dans un monde réel dont ils ne contrôlent pas les paramètres? Dans ce cas, ces icônes ne seraient ni vraiment le résultat du délire narcissique des starchitectes, ni l'expression d'une culture qu'ils arrivent à sonder et à représenter par des formes monumentales novatrices, mais bien l'expression d'un authentique mode de création en vase clos dans un contexte marqué par l'incertitude. C'est en tout cas l'hypothèse vers laquelle nous allons nous diriger après avoir reconsidéré le problème dans sa dimension urbaine. Avant d'y parvenir, cependant, voyons maintenant quelle couleur prendra la question de l'architecture iconique dans le contexte particulier de Toronto dans les années 2000.

CHAPITRE 2

ENTRE « L'EFFET TORONTO » ET LE « STYLE TORONTO »

Dans un article paru en 2004 dans la revue américaine *Architectural Record*, le doyen de la faculté d'architecture de l'Université de Toronto, Larry Wayne Richards, affirme que Toronto aura conclu, au terme de cette première décennie du XXI^e siècle, une véritable renaissance sur le plan architectural : « *The general consciousness of architecture and design has been raised. I would not have said this three or four years ago* » (Richards cité dans Czarnecki, 2004). Au moment où il écrit ces lignes, Toronto se trouve en effet au plus fort d'un boom immobilier ayant fait venir à Toronto des architectes de renommée internationale comme Frank Gehry, Daniel Libeskind, Will Alsop, Norman Foster, Stefan Behnisch et d'autres. On ne saurait dire exactement si l'intérêt que l'architecture torontoise a suscité dans le monde entier s'avérera durable. Ce qu'on peut dire avec certitude par contre, c'est qu'à l'échelle locale, cette initiative à grand déploiement est loin d'avoir fait l'unanimité. Les nouvelles icônes auront même permis à une certaine conception de l'architecture proprement torontoise de se faire connaître en s'affichant de manière antithétique au geste spectaculaire. C'est peut-être à cela finalement que le commentaire de Larry Wayne Richards fait référence : le débat sur l'architecture iconique a mis, possiblement plus que jamais auparavant, le sort du cadre bâti au cœur des préoccupations des Torontois.

Nous reviendrons plus tard sur le débat concernant la valeur de la stratégie iconique déployée à Toronto. Attardons-nous pour l'instant à décrire le contexte politique et culturel dans lequel le projet qu'on appelle la « Renaissance culturelle » torontoise est apparu. Nous ferons ensuite l'inventaire des principaux projets architecturaux désignés sous l'enseigne de la Renaissance culturelle, pour enfin nous

pencher sur la nature de la nouvelle culture architecturale torontoise qui va naître du choc des idées sur l'architecture iconique.

2.1 Contexte d'émergence de la « Renaissance culturelle » à Toronto

Dans son désir de perpétuer la reconnaissance de son statut récemment acquis de « ville globale » (Sassen, 1994), Toronto se trouve au début du XXI^e siècle à la croisée des chemins. Après avoir vécu une phase de croissance économique remarquable dans les années 1970 provoquant un boom immobilier qui se prolonge dans les années 1980 (Micallef, 2010), la ville s'extrait alors d'une décennie 1990 marquée par la récession et la négligence des infrastructures de la ville (Hume, 2006A, p. 28). Le gouvernement provincial de Mike Harris, engagé dans sa « *Common sense revolution* », entreprend alors de repenser Toronto comme une « ville compétitive » à l'échelle globale (Kipfer et Keil, 2002) en annonçant l'initiative SuperBuild dans le budget provincial de 1999. Ce projet vise à injecter 20 milliards \$ sur cinq ans dans les infrastructures ontariennes dans une logique de partenariat public-privé où les organismes recevant des fonds sont appelés à trouver, en contrepartie, la moitié de leur financement total dans le secteur privé (Gouvernement de l'Ontario, 2000). Parallèlement, Toronto traverse à cette époque une transformation complète de sa structure de gouvernance avec la création, en 1998, de la mégapole de Toronto²⁸. La fusion municipale est promue par le gouvernement Harris parce qu'elle correspond à l'idée conservatrice de réduction de la taille de l'État, mais aussi parce qu'elle permet au gouvernement provincial d'agir autrement sur la capitale ontarienne. De fait, le programme urbain mis de l'avant pour Toronto au niveau provincial, soutenu par l'administration municipale de Mel Lastman, aura des conséquences diverses comme la dérégulation des mesures environnementales (Keil, 2002, p. 592), la privatisation de plusieurs services

²⁸ La nouvelle ville de Toronto réunit six anciennes municipalités autrefois affiliées sous l'entité métropolitaine *Metro Toronto* dissoute à l'occasion de la fusion municipale.

municipaux et la marginalisation des groupes défavorisés dans l'espace urbain (Boudreau, Keil et Young, 2009, p. 59). Mais le changement d'échelle de la ville aura aussi pour effet de lui donner davantage de poids sur le plan politique et de renforcer sa visibilité sur la scène globale, ce qui provoquera sa transformation de manière parfois étonnante. En effet, bien que cette restructuration soit soutenue, au niveau provincial, par une idéologie foncièrement antiurbaine, elle aura paradoxalement, dans les années à venir, des conséquences bénéfiques sur la transformation de son cadre bâti et favorisera, en particulier, un secteur d'ordinaire marginalisé dans l'économie urbaine, la culture.

À l'annonce de la démission de Mike Harris comme premier ministre de l'Ontario en 2002, le quotidien *Toronto Star* fait le bilan de ses réalisations. Un des seuls points positifs à son dossier, nous dit l'équipe éditoriale du journal, aura été le programme *SuperBuild* qui permit de financer les arts et la culture à la hauteur de 300 millions \$:

Without doubt, there's a certain irony to the situation. The image of Mike Harris as defender of the arts takes some getting used to. On the other hand, those in cultural life are accustomed to irony (Hume, 2002A).

Comment en sommes-nous arrivés à une situation où l'agenda antiurbain d'un gouvernement provincial conduit au refinancement du secteur de la culture à Toronto et, plus précisément, à la rénovation de ses principales institutions culturelles? La réponse à cette question est complexe : si nous considérons en effet que la stratégie iconique a contribué à améliorer le cadre bâti à Toronto, il faut d'emblée admettre qu'elle est, avant tout, le produit d'une vision purement mercantile du rôle de la culture, comme en font foi les critères d'attribution du financement dans le cadre du programme *SuperBuild* qui priorisent la rentabilité économique des institutions culturelles (Jenkins, 2005, p. 179). Précisons à ce sujet que l'initiative *SuperBuild*, à la base, ne concernait qu'indirectement la culture : dans sa mouture originale, il était plutôt question des équipements destinés à l'industrie du savoir, à la santé, au

transport, à la justice, au développement du Nord de la province et aux communautés locales (Government of Ontario, 2000). Ce n'est qu'en 2002 que la province ontarienne va recentrer la stratégie *SuperBuild* sur le secteur culturel, conformément à la montée en puissance des thèses sur la « ville créative » et sur l'architecture iconique (Goodfellow et Goodfellow, 2010, p. 11).

Une des tendances observées dans la mutation néolibérale de la gouvernance urbaine opérée à la fin de XXe siècle consistait à entrevoir les lieux centraux des villes comme des espaces destinés à la consommation d'une élite globale, d'où l'adoption de mesures visant à améliorer la « qualité des lieux » et à offrir une expérience unique (Gertler *et al.*, 2002, p. 1). Mais l'idée que les tenants de la spectacularisation des espaces urbains se font de la culture varie énormément et ne se confond pas nécessairement, à cette époque, avec celle des élites culturelles. De plus, il n'y a pas de consensus permettant de déterminer quelles interventions sur le cadre bâti constituent une réussite et quelles autres sont un échec (Bell et Jayne, 2003, p. 121). Par exemple, le projet emblématique du maire conservateur Mel Lastman à Toronto à la fin des années 1990 fut le Yonge-Dundas Square, une place publique privée décorée de panneaux publicitaires et inspirée du Times Square à New York. S'agit-il d'une réussite sur le plan de l'esthétisation de l'espace urbain? C'est fort discutable, d'autant plus que le programme esthétique du site découle avant tout d'une vision sanitaire de l'espace public (Boudreau, Keil et Young, 2009, p. 64).

Tout devient plus clair suite à Bilbao. Désormais, un modèle simple d'esthétisation des espaces urbains s'impose et vient s'arrimer à l'intérêt grandissant que portent les gouvernements pour l'industrie culturelle et pour son potentiel régénérateur dans un contexte urbain postfordiste. Au Canada, par exemple, on prend soudainement conscience du fait que la culture est une industrie en forte croissance depuis le début des années 1990 (Jenkins, 2005, p. 176). Paradoxalement, cette croissance survient à une époque où le financement du domaine des arts chute

considérablement. Selon Statistiques Canada, le soutien financier accordé à 625 organisations culturelles à travers le Canada est réduit de 13 % au cours des années 1990 (Lavalee-Farah, 2002). À Toronto, trois institutions culturelles (La Compagnie d'opéra canadienne, l'École nationale de ballet du Canada et l'Orchestre symphonique de Toronto) s'en sortent particulièrement mal et voient le financement des gouvernements diminuer de 25 % au cours de la décennie (City of Toronto, 2003). De fait, pour la seule période entre 1995 et 1997, l'aide financière accordée par le Conseil des arts de l'Ontario passe de 42.6 millions \$ à 25.3 millions \$ (DiCenzo, 1998).

Le changement de mentalité survenu au tournant du siècle par rapport à la culture est radical : le secteur d'activité parasitaire d'autrefois est désormais au cœur des préoccupations des politiciens soucieux d'attirer et de retenir les travailleurs de la nouvelle économie prétendument à la recherche d'une vie culturelle riche (Gertler *et al.*, 2002). L'approche adoptée à Toronto consistera à financer la rénovation de quelques institutions culturelles majeures, une stratégie permettant de répondre simultanément à quatre objectifs. (1) D'abord, la Renaissance culturelle permet de poursuivre le projet néolibéral d'esthétisation et de spectacularisation des espaces urbains amorcé dans les années 1990, à la différence près que la nouvelle stratégie est recentrée sur les institutions culturelles²⁹. (2) Un second objectif de l'initiative *SuperBuilt* consiste à doter la ville de nouvelles icônes architecturales et constitue, en ce sens, une tentative d'activer l'effet Bilbao. Cette initiative répond donc au besoin de garder la ville compétitive à l'échelle globale, et notamment dans une perspective touristique. (3) Il s'agit également d'une réponse à la thèse de la « ville créative » très en vogue à l'époque, et qui stipule qu'une ville devra offrir une vie culturelle stimulante – et donc, des équipements de qualité – pour assurer sa compétitivité dans

²⁹ Signalons à cet effet que les investissements du gouvernement Harris en culture n'auraient possiblement jamais eu lieu, d'après William Thorsell, directeur du *Royal Ontario Museum*, n'eût été l'échec de la candidature de Toronto pour obtenir les Jeux olympiques de 2008. (Goodfellow et Goodfellow, 2010, p. 16).

le futur (Florida, 2005). (4) Enfin, la rénovation ciblée de quelques institutions culturelles permet de refinancer le domaine de la culture sans adopter une posture interventionniste propre au fonctionnement du Conseil des arts du Canada, par exemple, dont le financement est destiné plus directement aux artistes. Ces rénovations constituent un investissement de taille, mais elles s'inscrivent néanmoins dans une logique de dérégulation de l'État : il s'agit, en effet, d'un investissement ponctuel plutôt que permanent qui s'adresse seulement aux organisations de premier plan et qui est ciblé dans des projets dont on peut espérer des profits. Signalons à cet effet que dans le seul cas de Toronto, ce sont environ 500 organisations culturelles qui soumettent une demande de financement dans le cadre du programme *SuperBuild*, cumulant ainsi une somme de 1,2 milliard \$ (Hume, 2002A). Que le montant disponible (233 millions \$) soit largement inférieur aux besoins exprimés n'est pas surprenant, mais c'est surtout le nombre de projets financés (7) par rapport au nombre de demandes (500) qui montre à comment ce modèle de financement n'est pas destiné aux petits acteurs de l'industrie culturelle.

2.2 Le Programme d'infrastructures Canada-Ontario de 2002

Les organisations culturelles de Toronto avaient jusqu'en mars 2001 pour soumettre une demande auprès du gouvernement de l'Ontario dans l'espoir de toucher à l'argent de l'enveloppe culturelle du programme *SuperBuild* (Adams, 2002). Notons qu'à l'époque, il est déjà question depuis un certain temps d'un projet de financement majeur dans la culture à Toronto, ce qui pousse plusieurs institutions à dévoiler publiquement divers projets de rénovation et d'agrandissement de leurs édifices bien avant que l'argent ne soit rendu disponible (Hume, 2001). Après diverses tractations, les gouvernements fédéral et provincial annoncent en mai 2002 que les 233 millions \$ disponibles via le Programme d'infrastructures Canada-Ontario, et dont la portion provinciale (119.5 M\$) est tirée à même les budgets de l'initiative *SuperBuild*, serviront à la construction, à l'extension ou à la rénovation de

sept institutions culturelles torontoises (Strategic Infrastructure Fund, 2002). Les sept institutions lauréates sont le *Royal Ontario Museum* (60 M\$), l'*Art Gallery of Ontario* (48 M\$), le *National Ballet of Canada* (40 M\$), la *Canadian Opera Company* (25 M\$), le *Royal Conservatory of Music* (20 M\$), le *Gardiner Museum of Ceramic Art* (5 M\$) et le *Roy Thomson Hall* (4 M\$). Ajoutons à cette liste le financement du *Ontario College of Arts & Design* qui a obtenu précédemment une somme de 24 millions \$ du gouvernement ontarien³⁰, le projet de maison mère du festival international de film de Toronto (TIFF) ainsi que deux projets de l'Université de Toronto (le *Leslie L. Dan Pharmacy Building* et le *Terrence Donnelly Centre for Cellular and Biomolecular Research*), et nous obtenons un portrait d'ensemble de ce qui est généralement entendu comme la « Renaissance culturelle » de Toronto. Cette expression, précisons-le, aurait d'abord été utilisée dans les documents produits par la ville de Toronto pour décrire la vague d'investissement public dans la culture et la déferlante de nouvelle architecture de qualité qu'elle devrait engendrer (City of Toronto, 2003). Elle correspond bien, en tout cas, aux objectifs de croissance énoncés par le premier ministre ontarien Ernie Eves – tout nouvellement assermenté – lors de la présentation de l'enveloppe budgétaire aux institutions culturelles :

With these investments, we are building a world class cultural community that children and families from across Ontario and around the world can visit and enjoy (Strategic Infrastructure Fund, 2002).

Sur le plan financier, les montants octroyés par les deux paliers de gouvernement ne racontent pas toute l'histoire de la Renaissance culturelle, car il est aussi exigé de ces institutions qu'elles incluent un apport considérable en dons privés dans leur montage financier. En moyenne, le montant d'argent public qui leur est octroyé couvre environ 40 % du coût total des travaux, ce qui fait en sorte que l'effet levier exigé de la part des institutions culturelles totalise 488,5 millions \$ recueillis

³⁰ Au Canada, le financement de l'éducation relève seulement du provincial, mais la rénovation de l'OCAD apparaît parfois dans les documents de l'initiative conjointe provinciale et fédérale.

auprès du privé. Prenons l'exemple du *Art Gallery of Ontario* (AGO) qui présente un montage financier assez audacieux résultant, comme nous le verrons plus tard, de l'énorme don en argent et en œuvres d'art consenti par Ken Thompson, alors l'homme le plus riche au Canada. Le musée présente un projet de rénovation estimé à 178 millions \$, mais il n'obtient des gouvernements que 48 millions \$, ce qui équivaut à un manque à gagner considérable de 130 millions \$ auprès des donateurs et du secteur privé³¹.

Au total, donc, le montant estimé pour réaliser l'ensemble de ces travaux s'élève à un colossal milliard de dollars. Or, c'est l'apport massif du privé qui constitue la nouveauté dans cette initiative, notamment dans le contexte canadien où les infrastructures culturelles ont longtemps été financées entièrement par l'État. On introduit ainsi dans la métropole canadienne le modèle « américain » de financement des arts où les mécènes inscrivent leur nom sur les façades des musées et des salles de concert depuis longtemps. L'ascendant du privé dans le financement de l'art, nous dit Wu (2003), aurait connu un regain de popularité aux États-Unis et en Grande-Bretagne dans les années 1980 suite à l'accession au pouvoir de Ronald Reagan et de Margaret Thatcher. Le consensus sociodémocrate prévalant jusqu'alors a cependant résisté plus longtemps au Canada où le contact avec le géant culturel américain fait apparaître la nécessité de protéger la culture canadienne avec les moyens dispensés par l'État. À Toronto, cependant, on commence à réfléchir sérieusement à l'extérieur du cadre « canadien » à la suite de la fusion municipale de 1998 qui place la ville dans une ligue à part des autres villes canadiennes. Depuis, plusieurs sont d'avis que Toronto doit s'affranchir de son réflexe consistant à bâtir comme s'il s'agissait d'une ville de second ordre. Allan Gotlieb, président de la *Donner Canadian Foundation* et

³¹ Il s'agit évidemment d'estimations qui vont bouger considérablement dans le temps, tout comme le montant d'argent consenti par les gouvernements qui sera notamment bonifié de 49 millions \$ pour six des sept projets de rénovation en 2006. (Knelman, 2006B).

ambassadeur du Canada aux États-Unis de 1981 à 1989 abonde en ce sens dans un discours prononcé devant le Toronto Board of Trade en 1999 :

On the whole, Toronto has little to boast about in its modern and contemporary buildings. In fact, it is awash in mediocrity. Toronto should be at the very forefront of the international capitals in competing for world-renowned architects to build its major public and private buildings (Gotlieb, 1999).

Nous entendons ici un appel destiné aux élites locales pour qu'elles promeuvent la vitalité économique de la ville par des actions de mécénat en architecture. C'est dans cette logique que s'inscrit le financement proposé par les gouvernements canadien et ontarien en 2002. Mais pour lancer une telle perche aux élites, il faut croire qu'elles vont effectivement tendre la main à la culture et aux arts, ce qui exige, même dans une ville en bonne santé économique, une culture philanthropique bien développée parmi ses citoyens les plus fortunés. Il semble à cet égard qu'une telle culture se développe progressivement à Toronto, comme en témoigne un entrepreneur local qui parle des donateurs potentiels pour les institutions culturelles torontoises :

"The pool here is deeper than before," contends Murray Frum. "Is it deep like in New York? Absolutely not. But it's deep enough" (D'arcy, 2006).

Le fait que la culture philanthropique torontoise soit relativement jeune est cependant source d'inquiétude pour les institutions culturelles, dans la mesure où l'on construit et agrandit des musées et des salles de concert sur la promesse que ces changements vont attirer plus de touristes. Cette stratégie repose ainsi sur un objectif de « croissance » plutôt que de « maintien », ce qui pourrait pousser des donateurs inexpérimentés à déchanter rapidement face à des résultats décevants sur le plan de l'affluence touristique. Cela constituerait un véritable problème, car, comme le souligne le directeur de l'AGO, la survie des institutions culturelles rénovées dépendra, à long terme, de leur capacité à faire face à la croissance des frais de fonctionnement (30 % dans le cas de l'AGO pour 40 % de plus d'espace) et à la décroissance relative du soutien étatique (Hume, 2005C).

La stratégie iconique adoptée à Toronto en 2002 présente trois caractéristiques qui la distinguent des autres initiatives entreprises ailleurs dans le monde à la même époque. (1) D'abord, il y a cette idée que la régénération passe par un investissement simultané dans plusieurs institutions culturelles. Mais peut-on qualifier tous les projets de la Renaissance culturelle torontoise d'authentiques icônes en devenir? (2) Soulignons que la majorité des projets en question, c'est la seconde particularité de la stratégie torontoise, sont des rénovations et des extensions d'institutions déjà existantes. Il n'y a, en effet, que quatre des onze édifices associés à la Renaissance culturelle de Toronto qui sont complètement neufs. Qui plus est, la taille des investissements consentis n'a rien à voir avec le fait qu'il s'agisse de rénovations ou non, les plus gros projets étant la plupart du temps des rénovations alors que le contraire semblerait plus logique. (3) La dernière spécificité de la stratégie iconique torontoise est le fait qu'elle repose sur des interventions qui ne se distinguent pas toujours clairement dans leur environnement urbain : elles sont plutôt des ponctions ciblées, certaines plus spectaculaires que d'autres, mais qui s'insèrent toujours dans un secteur urbain dense. Pour toutes ces raisons, les frontières du phénomène de Renaissance culturelle demeurent floues, comme le montre la couverture médiatique de la question à Toronto.

Lorsqu'on parle de la Renaissance culturelle dans les médias, on identifie d'ordinaire les principaux projets associés à cette mouvance (AGO, ROM, OCAD, FSC), mais les listes varient énormément : on évoque souvent des projets qui ne verront finalement pas le jour, on mentionne à l'occasion quelques tours de condominiums jugées intéressantes d'un point de vue architectural et on évoque aussi certains projets dans les banlieues et dans les villes limitrophes à Toronto, des secteurs qui tendent à s'embellir eux aussi. C'est notamment le cas de Mississauga qui s'est dotée récemment de deux tours, les *Absolute Towers*, conçues par la firme chinoise *MAD Studio*, et dont l'une d'elles a été surnommée la « tour Marilyn Monroe » puisque sa forme particulière, qui rompt avec la monotonie des autres

tours de la ville, rappelle la silhouette voluptueuse de la vedette américaine (Browne, 2008B).

De manière très caractéristique, on évoquera aussi, en lien avec la Renaissance culturelle, la revitalisation de la zone littorale de Toronto, un enjeu de taille pour la ville dans les décennies à venir. Attardons-nous un instant sur cette question.

Dans l'ensemble, le projet de revitalisation des rives torontoises est colossal. Il consiste à valoriser 8 millions de mètres carrés de terrain sous-utilisé le long du lac Ontario pour en faire des espaces à usage récréatif, culturel et résidentiel, en plus d'y construire de nombreux édifices à vocations diverses. L'histoire de sa planification est une saga en soi. Dès les années 1970, le gouvernement fédéral avait entrepris de convertir les friches industrielles des rives torontoises en de nouveaux secteurs urbains à usages multiples, mais les rares projets qui verront le jour dans les trois décennies suivantes ne seront jamais été intégrés dans un plan d'ensemble assurant leur cohésion (Stanwick, 2007). C'est finalement en 2001 que les trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial, municipal) en viennent à une entente menant à la création d'une corporation – *WATERFRONToronto* – chargée de planifier et d'orchestrer la revitalisation du secteur pour les trente années à venir. Un plan d'urbanisme pour la partie riveraine se trouvant vis-à-vis du centre-ville est adopté à la suite d'un concours tenu en 2006 et présente les grandes lignes de la transformation à venir. Les objectifs de ce plan sont nombreux et variés : créer une nouvelle identité pour la zone littorale, améliorer l'accès au lac et reconnecter le secteur au reste de la ville, promouvoir le développement durable de Toronto, assurer la protection du patrimoine portuaire, amortir le développement anarchique du secteur privé et, enfin, créer des moments « signature » le long du rivage par l'intermédiaire de l'art public et de l'architecture (Geuze et West 8+DTAH, 2006). Ce dernier objectif est intéressant, car il constitue un contre-point à la stratégie

adoptée dans le cœur de la ville par l'intermédiaire de la Renaissance culturelle. Certains affirment d'ailleurs qu'une telle revitalisation riveraine présente, sur le plan iconique, un potentiel énorme, bien plus vaste encore que ce qui a été observé dans la dernière décennie à Toronto, si bien que le véritable terrain de bataille de la « renaissance » de la ville se trouverait désormais dans ce secteur (Hume, 2011 ; Knelman, 2004A).

On a d'ailleurs anticipé plusieurs projets d'architecture iconique le long du Lac Ontario dans les dernières années. Les starchitectes construisant à Toronto ont presque tous été pressentis pour réaliser un second mandat dans la ville, et parfois même un troisième. La plupart du temps, il s'agissait d'un nouvel édifice sur les rives du lac Ontario, comme dans le cas de Daniel Libeskind qui, en plus d'un projet de condominiums sur le terrain du *Sony Centre* qui verra bel et bien le jour (Browne, 2008B), devait aussi construire une tour sur les rives du lac Ontario (D'arcy, 2006). Will Alsop devait quant à lui construire le plus grand complexe dédié à la production cinématographique au Canada, le *Filmport*, dans la zone littorale, un projet dont les plans avaient été dévoilés, mais qui prendra une forme différente, sans Alsop, sous le nom de *Pinewood Toronto Studios*. Il livrera néanmoins en 2006 un remarquable point de vente pour les *WESTside Lofts* face au *Drake Hotel* sur la rue Queen Street West, une structure destinée à être reconvertie, à terme, en galerie d'art. Notons enfin qu'un projet de station de métro signé par Alsop a été approuvé par la TTC (*Toronto Transit Commission*) en 2010 et devrait ouvrir ses portes vers 2015. La conception d'un second édifice par Frank Gehry n'a, quant à elle, jamais été envisagée sérieusement à Toronto, mais on a souvent spéculé sur cette possibilité dans les médias en disant qu'il s'agirait du moyen le plus efficace d'activer l'effet Bilbao à Toronto, contrairement au fait de laisser Gehry concevoir l'extension d'un musée déjà existant (Collison, 2004). Cet argument constitue évidemment une critique adressée aux différents acteurs de la Renaissance culturelle qui se seraient contentés

de faire des rénovations plutôt que de doter la ville de « vraies » nouvelles icônes, comme le souligne Martin Knelman dans le *Toronto Star* :

The AGO's project budget is \$190 million. A new Gehry building would probably cost double that. But what if it weren't just the gallery's agenda, but the whole city's agenda and the country's agenda to make a profound statement by putting up a Gehry building to kick-start its waterfront and signal to the world that Toronto is no longer a city anyone can afford to ignore (Knelman, 2004A) ?

Le portrait que nous livre ici le chroniqueur Martin Knelman est, en fait, celui d'une ville qui aurait manqué d'ambition au moment de produire ses plus belles œuvres architecturales, une modestie qui, on le voit bien, est aussi à la mesure de la capacité de payer de ses bailleurs de fonds. Mais on constate surtout qu'une telle analyse repose sur une conception assez différente de l'icône architecturale. Elle remplace en effet l'insertion dans le tissu urbain et la rénovation/actualisation d'édifices préexistants par le spectacle de mise à distance et de singularisation des structures dans un espace vierge. On sent cette différence dans le vocabulaire des planificateurs de la revitalisation de la zone littorale qui parlent de « *signature moments* » pour décrire les installations qui vont ponctuer le rivage à des points stratégiques au pied des artères principales de la ville. L'idée de « moment », en un sens, réfère à une pause, à une mise à distance spatio-temporelle qui sert de piédestal à l'icône et qui, en dernière instance, permet sa sacralisation dans un sens proprement durkheimien³². On s'imagine ainsi qu'un édifice de Frank Gehry sur les rives torontoises aurait été perçu différemment qu'une rénovation au cœur de la ville. Mais son impact aurait-il été plus grand? La question demeure ouverte, et puisqu'il aura fallu attendre en 2010 pour voir le premier édifice terminé dans le projet de revitalisation de la zone littorale – le *Corus Quay* de *Diamond Schmitt architects* –, il demeure trop tôt pour dire quel sera l'effet d'une stratégie iconique appliquée dans ce secteur de la ville. Tout au plus savons-nous, pour l'instant, que la société commerciale *WATERFRONToronto*

³² Nous nous permettons ici une digression sur le concept de « sacré » chez Émile Durkheim pour qui « [...] les choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières ». (Durkheim, 1968, p. 45).

considère la culture comme un vecteur de développement économique important, et qu'elle a pris des dispositions pour que les projets architecturaux qu'elle adopte répondent à des critères élevés en ce qui concerne la qualité du design (Gertler, 2006, p. 25), ce qui semble augurer une refonte intéressante du rapport entre la ville et l'étendue d'eau qui se trouve à ses pieds. Néanmoins, bien que les frontières de la Renaissance culturelle soient floues, nous ne pouvons considérer que la revitalisation du rivage torontois en fasse véritablement partie, du moins, pas pour l'instant. Elle en constitue cependant l'horizon, et à terme, nous pouvons imaginer que les deux stratégies deviendront indissociables l'une de l'autre si on applique le traitement iconique sur les rives du lac Ontario.

2.3 Les projets de la Renaissance culturelle de Toronto

On associe d'ordinaire la stratégie iconique déployée à Toronto au cours des années 2000 à onze édifices. Certains de ces projets feront l'objet d'une attention plus poussée dans le cadre de cette recherche. La sélection de quatre objets à l'étude (*l'Ontario College of Art and Design*, le *Royal Ontario Museum*, le *Art Gallery of Ontario* et le *Four Seasons Centre*) sera justifiée dans le chapitre 6 et concerne notamment leur importance relative. Nous nous contenterons pour l'instant de décrire tous les projets de la Renaissance culturelle torontoise de manière à fournir un portrait exhaustif de notre cas à l'étude. Dans l'ordre, nous allons commencer par les sept projets lauréats du Programme d'infrastructure Canada-Ontario de 2002, suivi de quatre autres projets financés différemment.

C'est le *Royal Ontario Museum* qui obtient le plus d'argent (60 millions \$) dans le cadre de l'investissement gouvernemental de 2002. Cette somme – devant être jumelée à 90 millions \$ provenant de donateurs privés – est consentie pour mener à terme un projet de rénovation d'un musée qui a subi de nombreuses transformations depuis sa création en 1914. En 2001, le musée d'histoire naturelle et



Figure 2.1 – Royal Ontario Museum, 2012.

humaine décide de mettre sur pied un concours d'architecture pour la rénovation et l'extension du musée qui sera gagné par le célèbre architecte américain Daniel Libeskind. L'intervention principale de Libeskind, le *Michael-Lee*

Crystal, renferme des salles d'exposition et la nouvelle entrée du musée sur la rue Bloor. Le gigantesque amas de volumes angulaires en aluminium et en verre, en rupture avec l'environnement urbain, est inauguré en 2007 pour un coût final de 270 millions \$ (Ruel, 2010). Il suscitera, comme nous le verrons plus tard, un tollé sans égal à Toronto en raison de l'extravagance de son design comparativement aux anciennes parties du musée (Hume, 2008C).

Il n'y a que la rénovation de l'*Art Gallery of Ontario* qui, au total, aura coûté plus cher que le ROM avec une facture de 276 millions \$, incluant une somme de 48 millions \$ consentie en 2002 par les deux paliers de gouvernement (Hume, 2008B). La différence entre les deux projets, sur le plan fiscal, vient surtout du fait que 80 % du financement de l'*Art Gallery of Ontario* provient de sources privées (Delgado, 2008A). Dans l'ensemble, toutefois, les deux rénovations muséales majeures entreprises à Toronto présentent de nombreuses similitudes qui les placent en compétition directe, notamment en ce qui a trait à l'attention médiatique qu'elles

suscitent. Le plus grand musée d'art au Canada a ouvert ses portes en 1900 et occupe, depuis, le même terrain où se trouve encore la maison ayant servi de premier lieu d'exposition du musée. Après plusieurs extensions successives, le projet de rénovation entrepris dans les années 2000 prévoit, à l'instar du ROM, de démolir la toute dernière adjonction du musée datant des années 1990. Nul besoin d'un concours d'architecture cependant, car la décision de confier le mandat à l'architecte Frank Gehry, qui a fréquenté le musée dans sa jeunesse, est déjà prise lorsque le financement gouvernemental du projet est annoncé.



Figure 2.2 – Art Gallery of Ontario, 2012.

Gehry entreprend une refonte complète du musée : il remplace la longue façade donnant sur la rue Dundas, repense complètement l'intérieur de l'édifice et ajoute une nouvelle section dédiée à l'art contemporain du côté de *Grange Park*. Le projet *Transformation AGO*, inauguré en 2008, aura surtout fait parler de lui parce que les ambitions initiales du célèbre architecte sont revues à la baisse en cours de route, ce qui donnera finalement un musée moins spectaculaire que prévu.

Le *Four Seasons Centre* est un projet évalué à 150 millions \$ en 2002. Rappelons qu'il s'agit d'une salle d'opéra complètement neuve destinée à remplacer le *Sony Centre for the Performing Arts* comme siège de la Compagnie nationale d'opéra du Canada et du Ballet national du Canada. L'ancienne salle de concert étant caduque depuis longtemps, le gouvernement de l'Ontario donne d'abord un terrain au centre-ville évalué à 31 millions \$ dans les années 1990 à la compagnie d'opéra (gestionnaire de la nouvelle salle) pour ensuite fournir, conjointement avec le gouvernement fédéral, un montant supplémentaire de 25 millions \$ en 2002. L'opéra est inauguré en 2006 dans les circonstances évoquées précédemment concernant le manque d'audace de son design. Ce



Figure 2.3 – *Four Seasons Centre*, 2012.

projet de salle d'opéra demeure bien modeste comparativement à celui annoncé en 1988 dont le coût devait avoisiner les 311 millions \$ en fait, selon Mark Osbaldeston, « *one of the better-remembered unbuilt projects in Toronto* » (Osbaldeston, 2008, p. 222).

Le Ballet national du Canada bénéficie lui aussi, en 2002, d'un investissement pour la rénovation des infrastructures de l'École de ballet du Canada (*National Ballet School*). L'établissement reçoit des gouvernements, un montant de 40 millions \$ pour réaliser un campus évalué à 105 millions \$ sur la rue Jarvis. Le complexe architectural est centré autour de deux édifices patrimoniaux dont un fut utilisé jadis par la Société Radio-Canada. Le campus vertical intègre aussi une tour à condominiums et des maisons de ville gérées par un promoteur privé. Le projet

« Grand Jeté »³³, tel qu'il est nommé, est l'un des nombreux équipements culturels réalisés par la firme *Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects* (KPMB) au cours de la Renaissance culturelle de Toronto. Ils collaborent, cette fois-ci, avec la firme *Goldsmith Borgal and Company Limited Architects* pour la rénovation des vieux édifices et l'élaboration du plan d'ensemble du complexe (Ross, 2006). La *National Ballet School* (NBS) se verra par ailleurs remettre le prestigieux prix de l'*American Institute of Architects* (AIA) en 2007 pour souligner la qualité d'intégration des éléments anciens et nouveaux sur le site, mais aussi pour le rapport du complexe avec son contexte urbain (majoritairement résidentiel).



Figure 2.4 – National Ballet School, 2012.

Même si ce projet à la facture esthétique néo-moderne est pensé dans une logique contextualiste et qu'il n'emploie aucun procédé extravagant, on utilise quand même, pour souligner la capacité transformatrice du projet dans la dynamique du quartier, une rhétorique rappelant le geste iconique. De fait, dans les termes du directeur artistique de l'école Mavis Staines, « *NBS's new campus has had a transformative effect, not just on the School itself, but on the neighbourhood and the city* »

³³ Le « grand jeté » est le nom d'un pas de danse.

(Canada's National Ballet School, 2007, p. 2). Pour la journaliste du *Globe & Mail* Lisa Rochon, le fait que l'institution d'enseignement ait décidé de rénover son campus dans un secteur aux prises avec des problématiques diverses comme la prostitution, l'itinérance et la drogue, a constitué un vote de confiance envers la communauté locale et renvoie un message puissant quant à leur capacité conjointe de retrouver le lustre ancien de la rue Jarvis (Lisa Rochon, communication personnelle, 26 février 2010). Que le nouveau complexe ait la capacité d'engendrer un effet catalytique sur son environnement urbain ou non, il constitue néanmoins un projet qui fait généralement consensus tant on reconnaît de toute part sa qualité générale. Un détail digne de mention est la façade vitrée d'un des nouveaux édifices qui donne sur les salles de répétition de l'école de telle sorte que le spectacle offert aux passants dans la rue s'apparente à celui d'une scène où se produisent les danseurs. Dans l'ensemble, selon le critique d'architecture Christopher Hume, « *it's modest, but unlike the Four Seasons, not self-consciously so* » (Hume, 2006A. p. 30). Bruce Kuwabara, l'architecte principal la firme KPMB, n'a fait qu'un seul voyage dans sa vie pour voir un édifice en particulier ; il s'agissait du Musée Guggenheim à Bilbao (Collison, 2004). Malgré son intérêt pour cet édifice iconique, son approche n'a pas grand-chose à voir avec celle de son collègue Frank Gehry. Pour George Baird, l'approche esthétique et thématique de la firme pourrait se résumer comme suit :

sensuous in the assurance of its material palettes; civilized and urbane in its response to the still only partially formed character of its home city; and astonishingly relaxed in the grace and ease of its tectonic plasticity and spatial character (Baird et Mertins, 1998, p. 6).

Cette analyse du travail de KPMB – très flatteuse au demeurant – fait mention d'un certain nombre de qualités (l'urbanité, la civilité, la grâce, l'aisance) qui vont effectivement à contresens du spectacle de type « gehrien », des qualités qui, par ailleurs, seront réaffirmées lorsqu'il sera question de décrire le « style Toronto » se mettant en place au cours de la dernière décennie.

La rénovation du *Royal Conservatory of Music* (RCM), situé juste à côté du ROM³⁴, est également confiée à la firme KPMB. Le mandat, complété en 2009, consistait à rénover l'ancien édifice de l'école de musique, le *McMaster Hall*, et d'y adjoindre un nouveau complexe hybride, le *TELUS Centre for Performance and Learning*, réunissant des espaces d'enseignement et des salles de concert ouvertes au public. Le projet est financé en 2002 à hauteur de 20 millions \$ par les gouvernements, tandis que le reste de l'argent – estimée à 30 millions \$ – est recueilli auprès de sources privées et corporatives.



Figure 2.5 – Royal Conservatory of Music, 2012.

L'intention des concepteurs consistait à construire un nouveau complexe respectueux de l'édifice du XIX^e siècle ayant abrité l'école depuis 1962, ce qui se traduit par des effets de transparence et par un volume qui se fond à celui du *McMaster Hall* (Goodfellow et Goodfellow, 2010, p. 42). C'est tout le contraire de l'attitude rencontrée à l'institution voisine, le ROM, où Daniel Libeskind opte pour un rapport contrasté avec l'environnement urbain. Ironie du sort, la firme KPMB semble avoir été plus soucieuse de considérer les anciennes parties du ROM dans leurs plans que

³⁴ Les deux institutions se trouvent à l'extrémité nord du campus de l'Université de Toronto et ont déjà été affiliées à l'université par le passé.

Libeskind lui-même. Les architectes de KPMB affirment en effet tenir compte de l'unité du secteur qui, avec le ROM et le Musée Gardiner situé à un jet de pierre, constitue, selon eux, un « arrondissement culturel » (Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects, 2010). Peut-être s'agit-il pour eux d'une façon de parler d'une autre de leurs réalisations récentes, le Musée Gardiner, mais il n'en demeure pas moins qu'ils considèrent toujours leurs projets en respectant l'échelle urbaine environnante. Cette posture résolument contextualiste ne les exemptent pas pour autant d'employer, à nouveau, la rhétorique de l'architecture iconique dans la description de leur concept. Nous devinons cependant que l'iconicité s'exprime bien différemment chez eux qu'au ROM ou ailleurs. De fait, il faut pénétrer dans la nouvelle salle principale du complexe, le *Koerner Hall*, et lever les yeux au plafond pour contempler une voûte qui constitue, selon eux, la signature de l'édifice : « *Its undulating wood 'veil' integrated with the canopy above the stage define an iconic image for the RCM* » (*Ibid.*, 2010). Ainsi, non seulement cet édifice ne rivalise-t-il pas d'exubérance avec son voisin, mais il a jalousement dissimulé ses traits distinctifs dans une enveloppe anonyme, ce qui en fait quelque chose d'assez différent de l'icône architecturale telle que nous l'avons définie précédemment. Signalons cependant qu'il s'agit dans ce cas d'un lieu qui s'ouvre tout juste au grand public avec cette rénovation et qu'il demeure essentiellement une école de musique dont la fonction principale consiste à prodiguer un enseignement dans des salles de cours insonorisées (Lisa Rochon, communication personnelle, 26 février 2010). Il serait donc plutôt improbable – mais pas impossible – qu'un édifice possédant une telle typologie parvienne aussi aisément que d'autres à se draper d'une image « iconique ».

Nous pouvons dire d'emblée du *Gardiner Museum of Ceramic Art*, toujours de la même firme d'architecture (KPMB), qu'il présente une forme extérieure beaucoup plus distinctive que le RCM. On le reconnaît notamment grâce à l'excroissance cubique qui surplombe l'entrée principale du musée et qui sert de salle

multifonctionnelle au second étage. Le petit musée de la céramique a ouvert ses portes en 1984, et la structure originale de l'édifice fut conservée bien que le nouvel ensemble paraisse entièrement neuf. De fait, l'architecte de l'édifice original, Keith Wagland, avait spécifiquement conçu le musée de manière à ce qu'il puisse être agrandi facilement, notamment par l'ajout d'étages supérieurs, ce qui sera fait pour l'édifice complété en 2006. On retrouve désormais, au troisième étage, un restaurant géré par le célèbre chef Jamie Kennedy.



Figure 2.6 – Gardiner Museum, 2012.

Les architectes de KPMB choisissent de remplacer complètement le revêtement extérieur de l'édifice pour faire place à du calcaire poli qui traduit, à nouveau, leur souci d'intégrer le musée à son contexte urbain en faisant écho à un édifice néo-classique (le *Lilian Massey Building*) bordant le musée le long de l'avenue Queen's Park. De plus, l'échelle des édifices environnants, comme le ROM, a de nouveau été considérée. Selon Bruce Kuwabara :

We wanted the roof to set relationships with the building next door, and the Royal Ontario Museum across the street. These relationships aren't god-given. What the architect does is establish the latent potential of the site (Ross, 2006).

Dans l'ensemble, on parle souvent du musée avec bienveillance dans le contexte de la Renaissance culturelle parce qu'il constitue, en quelque sorte, l'édifice idoine de la stratégie torontoise. Il est, d'une part, modeste par sa taille, par son retrait par rapport à la rue et, sur le plan esthétique, il n'engendre aucune consternation avec ses lignes sobres et modernes. Le coût de sa rénovation fut tout aussi modeste (5 millions \$ des gouvernements en 2002 et 1 million \$ supplémentaire en 2006), ce qui joue évidemment en sa faveur. En même temps, il présente une image caractéristique qui en fait un édifice facilement identifiable pour illustrer comment la stratégie iconique ne s'épuise pas au seuil des plus grandes institutions culturelles. Il est, en quelque sorte, le symbole de l'excellence sur le plan du design parmi les projets de la Renaissance culturelle, ce qu'ont confirmé de nombreux prix dont le célèbre *RIBA International Award* en 2008 et un taux d'approbation record de 81.5 % des répondants au *Pug Awards* de 2007, un concours ouvert au public qui récompense annuellement les meilleures architectures torontoises (Hume, 2007A) ³⁵. Contrairement au *Four Seasons Centre*, il a cette position favorable d'institution culturelle de second plan le mettant à l'abri des critiques selon lesquelles il ne serait pas assez spectaculaire en fonction de son rôle. Un panel tenu à Toronto en 2006 regroupant notamment Daniel Libeskind, Will Alsop, Jack Diamond et Bruce Kuwabara, illustre bien la position du concepteur du Musée Gardiner dans le débat concernant l'architecture iconique. D'abord, comme le rapporte à l'assistance le modérateur Andrew Blum, tandis que les autres architectes n'ont tous qu'un seul projet majeur en chantier à Toronto à ce moment-là, Bruce Kuwabara en a, quant à lui, sept. Mais c'est l'attitude de l'architecte qui retient surtout l'attention du modérateur, également éditeur associé à la revue américaine *Metropolis* :

³⁵ Ont aussi remporté les grands honneurs dans la catégorie commerciale et institutionnelle le *National Ballet School* (2006), l'*AGO* (2009) et le *TELUS Centre for Performance and Learning* (2010). Source : www.pugawards.com

As discussion grew heated, Kuwabara stayed cool and diplomatic. For Blum, Kuwabara's special qualities are "quietness, urbaneness, a sense of textures and materials – a sensitivity that is particularly Torontonians." (Ross, 2006)

On suppose ici, en des termes assez clairs, qu'il existe une authentique approche torontoise en architecture opposée au style d'intervention criard importé dans la ville au cours des dernières années. Nous reviendrons à cette idée dans un instant, car elle suppose l'émergence d'un « style Toronto » défini en décalque de l'approche iconique. Le Musée Gardiner en serait, en quelque sorte, un des meilleurs exemples.

Le dernier projet financé en 2002 dans le cadre de l'initiation conjointe des gouvernements canadien et ontarien est la rénovation du *Roy Thomson Hall*, la salle de concert de l'Orchestre symphonique de Toronto. Situé en plein cœur du centre-ville, l'édifice conçu dans les années 1970 par le célèbre architecte canadien Arthur Erickson possède tous les attributs pour en faire une icône de Toronto.



Figure 2.7 – Roy Thompson Hall, 2012.

On le reconnaît en effet à sa forme conique composée de panneaux de verre teints en bleu qui forment une surface opaque le jour et laissent entrevoir l'auditorium à l'intérieur le soir venu. Notons également qu'il s'agissait d'un projet très prestigieux

lors de sa conception. Inauguré en 1982 au coût de 57 millions \$, il a notamment bénéficié du support de Pierre Elliott Trudeau, alors Premier ministre du Canada, qui a agi à titre de président honoraire de la campagne de financement menant à sa construction (Littler, 2007). Pourtant, le *Roy Thompson Hall* ne semble pas constituer un point de repère important dans l'imaginaire urbain de la ville, du moins est-il souvent ignoré lorsqu'il s'agit d'identifier les monuments principaux à Toronto³⁶. Le déficit de sympathie pour cet édifice semble être principalement attribuable au fait qu'on critique, depuis sa création, l'acoustique peu chaleureuse et l'ambiance austère de la salle de concert :

With the passage of years the hall's deficiencies came to be seen – or, rather, heard – in marked contrast with pre-construction press releases promising Torontonians not just a fine hall but, rashly, the finest concert hall in the world (*Ibid.*, 2007)

C'est pour s'attaquer à ce problème qu'un projet de rénovation de 24 millions \$ (dont 4 millions \$ tirés du Programme d'infrastructures Canada-Ontario) est entrepris au début des années 2000 par nul autre que la firme KPMB. Les travaux consistent essentiellement à revoir la taille et la forme de la salle, en plus de réaménager les espaces d'accueil. Lors de la réouverture de la salle en 2002, on constate que les modifications semblent porter fruit et constituer une véritable amélioration sur le plan acoustique (Everett-Green, 2002 ; Whyte, 2002). Dans le contexte de la Renaissance culturelle, cette initiative ne constitue pas, à proprement parler, un projet phare du renouveau architectural torontois puisqu'aucune nouvelle partie n'a été ajoutée à l'édifice. Nous pouvons cependant imaginer que le *Roy Thompson Hall* retrouvera la faveur populaire dans les années à venir à coups de concerts mémorables dans son environnement amélioré.

³⁶ Cette assertion est basée sur le fait qu'il est très peu question de l'édifice dans les principales monographies sur l'architecture de la ville et dans les guides touristiques.

Un dernier projet de la firme KPMB digne de mention dans cette liste est celui de la nouvelle maison mère du Festival international du film de Toronto au coin des rues King et John, en plein cœur de l'*Entertainment District*. L'édifice inauguré en septembre 2010 est constitué d'un complexe culturel de six étages abritant des salles d'exposition et de cinéma duquel jaillit une tour de condominiums de trente étages.



Figure 2.8 – Bell Lightbox, 2012.

Il faut attendre quatre ans après l'annonce du projet, en 2003, pour que s'ouvre le chantier du *Bell Lightbox and festival Tower* sur un terrain d'une valeur de 22 millions \$ donné au festival par la famille du cinéaste Ivan Reitman – mieux connu pour avoir réalisé le film *Ghostbusters* – (D'arcy, 2006). Le succès de la campagne de financement – dont l'objectif fixé était de 196 millions \$ – incite le gouvernement ontarien à consentir un prêt de 46 millions \$ au festival en 2009 (Adams, 2011). Le résultat se veut représentatif de l'importance du festival qui accueille, annuellement, son lot de vedettes hollywoodiennes, mais le design du

complexe a surtout été pensé en fonction de l'expérience des cinéphiles et cherche à véhiculer une compréhension du 7^e art qui se situe, justement, à la rencontre entre la culture populaire et la culture d'élite. D'après Bruce Kuwabara, « [the] *TIFF* wanted a building that represented the complexity of film itself, and wasn't monolithic » (Johnson, 2010). Pour atteindre cet objectif, la firme perce plusieurs ouvertures dans les murs et les parois de manière à offrir aux usagers de nombreux « cadrages » sur les espaces communs intérieurs et sur la ville à l'extérieur.

Signalons enfin trois projets d'architecture universitaire qui sont emblématiques de la Renaissance culturelle torontoise bien qu'ils n'aient pas bénéficié de l'appui financier du gouvernement fédéral. Le premier est le célèbre *Ontario College of Arts and Design* agrandi et rénové par l'architecte britannique Will Alsop en 2005.



Figure 2.9 – Ontario College of Arts and Design, 2012.

Le projet est d'une importance capitale dans le contexte de la Renaissance culturelle torontoise puisqu'il va catapulte la question de l'audace architecturale comme aucun autre édifice ne l'avait fait à Toronto depuis l'hôtel de ville dans les années 1960. Dans le livre *Design City Toronto*, Sean Stanwick et Jennifer Flores identifient clairement la nouvelle aile de l'OCAD, le *Sharp Centre for Design*, comme le premier pas et le catalyseur de la transformation de cadre bâti torontois dans les années 2000 (Stanwick et Flores, 2007, p. 8). Will Alsop crée, pour le collège, un édifice défiant toutes les règles de la décence monumentale torontoise dans un geste qui se veut presque humoristique et fait l'objet, sans grande surprise, d'une controverse. Le décorum est ainsi jeté aux poubelles et fait place à un édifice se situant à mi-chemin entre un « dessus de table volant »³⁷ et un dalmatien, selon les métaphores employées (Kapusta, 2004), et soutenu par des poutres multicolores rappelant des crayons de couleur. Le gouvernement ontarien investit 24 millions \$ dans ce projet inauguré en septembre 2004 au coût final de 42,5 millions \$, ce qui est relativement modeste si l'on considère son influence sur la Renaissance culturelle de la ville.

Les deux derniers projets dont nous allons faire état sont des pavillons situés côte à côte sur le campus de l'Université de Toronto. Ces facultés ne sont pas des institutions vouées à la culture comme toutes les autres évoquées ici, mais leur caractère exceptionnel sur le plan du design et, plus généralement, leur inclusion dans le projet mythique de la « société du savoir » les rend dignes de mention dans cet inventaire de lieux significatifs de la Renaissance culturelle torontoise. L'Université de Toronto, au tournant des années 2000, est en pleine phase d'expansion, mais commence également à manquer d'espace sur son campus du centre-ville, ce qui la pousse à construire ces deux nouveaux pavillons en hauteur. Les nouveaux édifices s'inscrivent également dans un projet de redéfinition de ce

³⁷ Traduction libre de « *flying tabletop* ».

secteur de la ville autour de la thématique de la recherche en santé. On retrouve dans le *Discovery District* une très forte concentration d'institutions de recherche comme le *MaRS Discovery Centre*, ainsi que des hôpitaux universitaires et de nombreuses compagnies pharmaceutiques (City of Toronto Economic Development, 2011). Le *Leslie L. Dan Pharmacy Building* et le *Terrence Donnelly Centre for Cellular and Biomolecular Research* font partie du lot et ils figurent en plus « parmi les projets institutionnels les mieux cotés dans le monde architectural de la Ville reine » (Vallières, 2005). Le *Leslie L. Dan Pharmacy Building* est surtout connu comme étant le premier édifice réalisé au Canada par la célèbre firme londonienne *Foster + Partners* de Richard Foster, un projet réalisé conjointement avec la firme

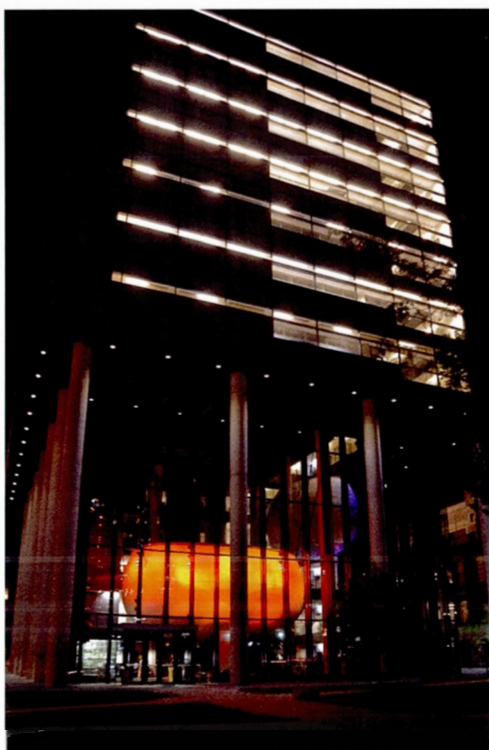


Figure 2.10 – Leslie L. Pharmacy Building, 2012.

torontoise *Moffat Kinoshita Architects*. La plus grande faculté de pharmacie au Canada accueille plus de 1000 étudiants et chercheurs dans cet édifice situé au coin des rues College et University, à quelques centaines de mètres de l'Assemblée législative de l'Ontario. Son emplacement exceptionnel dans la ville a ainsi poussé l'université à organiser un concours international pour trouver un design qui en ferait une porte d'entrée remarquable sur le campus de l'Université de Toronto (O'Reilly, 2007). L'édifice, inauguré en

2006, est composé de deux cubes superposés : le cube inférieur contient un atrium vitré entouré de colonnes supportant la partie supérieure. Dans cet atrium sont suspendues deux capsules contenant une salle de classe et une salle d'informatique ainsi qu'un espace de lecture sur leur sommet. Ces capsules blanches, soumises à un

éclairage multicolore de Claude Engle le soir venu, constituent la signature visuelle de l'édifice et sont en voie de devenir, selon Christopher Hume, « *something of a local landmark* » (Hume, 2007A). La partie supérieure de l'édifice est plutôt rectiligne et tend à se fondre dans le contexte urbain immédiat composé surtout de tours à bureau. L'essentiel des laboratoires et salles de classe de la faculté de pharmacie se trouve dans les étages supérieurs de l'édifice. Le projet aura coûté 75 millions \$ au total, incluant deux dons de 8 et de 7 millions \$ par un donateur privé, Leslie Don, en l'honneur de qui on nommera le pavillon.

Un second édifice inauguré l'année précédente par l'Université de Toronto (en 2005), le *Terrence Donnelly Centre for Cellular and Biomolecular Research*, a lui aussi attiré l'attention pour la qualité et l'originalité de son design, mais également pour son système ingénieux de ventilation passive (Schleifer, 2007, p. 121). Le centre d'étude multidisciplinaire en génomique, complété au coût de 86 millions \$ prélevés auprès de sources multiples – gouvernementales, corporatives et privées – est la réalisation conjointe du bureau bostonnais de la firme allemande *Behnisch Architekten* (dirigée par Stefan Behnisch) et de leurs collègues de la firme torontoise *architectsAlliance*. Promu lors d'un concours international d'architecture, le design de l'édifice a été guidé par le souci d'offrir des espaces flexibles permettant la collaboration entre chercheurs dans une ambiance de travail informelle. On trouve, à cet effet, de nombreux espaces de rencontre ainsi qu'un véritable jardin situé au fond de



Figure 2.11 – Terrence Donnelly Centre, 2012.

l'atrium vitré formé dans la cavité entre le nouveau pavillon et l'édifice patrimonial adjacent. De l'extérieur, le complexe de douze étages présente quatre façades de verre double – minimisant les gains de chaleur (Goodfellow et Goodfellow, 2010, p. 64) – où des panneaux de couleur superposés rappellent, à distance, une empreinte génétique (Stanwick, 2007, p. 124). L'édifice constitue une présence étonnante dans le contexte urbain sans toutefois créer une rupture avec celui-ci, comme on l'a souligné à l'occasion de la remise de la médaille du gouverneur général en architecture de l'Institut royal d'architecture du Canada (IRAC) :

The parti [*sic*] of the building – its transparency, orientation within the site, and extensive connections with surrounding buildings – convey an urbanity and civic-mindedness that is highly unusual in research labs (Canadian Architect, 2008).

Si, en effet, l'édifice présente une certaine exubérance avec ses façades colorées, il possède aussi un détail étonnant qui révèle le souci de respecter l'environnement urbain dans le design :

At the seventh floor, the glass façade cuts away to create a deep reveal; in typical Toronto fashion it is a respectful homage to the existing height datum of the historical St George campus (Stanwick, 2007, p. 125).

Cette dualité entre le geste iconique et un certain contextualisme propre à la ville Reine, nous le voyons désormais, semble traverser toute la Renaissance culturelle torontoise. La question sera en tout cas amplement discutée dans l'espace médiatique, comme nous le verrons maintenant.

2.4 Sur la nature d'une nouvelle culture architecturale torontoise

S'il y a une constatation sur laquelle les partisans et les détracteurs de la starchitecture torontoise s'entendent, c'est sur le fait que la ville avait bien besoin d'un changement après une décennie marquée par la médiocrité sur le plan de l'architecture contemporaine (Gotlieb, 1999). Trois raisons sont avancées d'ordinaire pour expliquer comment Toronto s'était retrouvée avec une architecture aussi monotone au tournant des années 2000. (1) D'abord, on considère que le manque de

leadership sur le plan politique et l'adhésion à idéologie néo-conservatrice ont conduit, dans les années 1990, à un certain laisser-aller défavorable à la mise sur pied d'augustes projets architecturaux, du moins dans le domaine de la culture (Hume, 2006C). (2) Il apparaît également, au niveau municipal, que l'ascendant de la tradition citoyenne héritée du mouvement réformiste des années 1970 et de la pensée de Jane Jacobs (D'arcy, 2006), aura altéré, au point de les rendre méconnaissables, nombre de projets ambitieux pour la ville (Solomon, 2005A). (3) Une troisième raison invoquée tombe davantage dans le registre identitaire, et concerne la perception des Torontois de leur propre cadre bâti. On constate, en effet, que l'essor de la ville comme métropole cosmopolite n'a pas été accompagné d'une conscience architecturale suffisante pour relever les défis nouveaux se présentant à elle, et notamment en ce qui concerne sa capacité à se démarquer sur la scène internationale (Vallières, 2005). Au contraire, on reconnaît davantage Toronto à cette époque comme une « ville générique » que les productions cinématographiques hollywoodiennes utilisent comme toile de fond pour mimer, à moindre coût, les grandes villes américaines, une pratique qui se poursuit d'ailleurs aujourd'hui (D'arcy, 2006). Cette situation serait l'effet d'une croissance urbaine marquée par une insécurité profonde menant les promoteurs publics et privés à copier, pendant des années, ce qui se faisait au sud de la frontière, et à vouloir être reconnus au côté de ces mêmes villes américaines (Kahn, 1994). Paradoxalement, ce complexe consistant à se mesurer à plus grand que soi a aussi eu l'effet inverse d'engendrer, selon certains, une certaine « suffisance » torontoise ressentie davantage dans la comparaison avec les autres villes canadiennes (Samuelian, 2004). Or, c'est cette dualité torontoise qui aurait propulsé, sur le plan identitaire, la Renaissance culturelle de Toronto, comme l'affirme John Barber : « *Toronto wouldn't be Toronto if it weren't incessantly striving, annoying neighbours with its self-satisfaction and enviously comparing itself with grander places* » (Barber, 2005). De fait, on aurait cherché dans les années 2000 à se défaire, d'une part, de l'étiquette de ville monotone (Cardinal, 2005), mais aussi, à se mesurer orgueilleusement au monde

entier selon les nouveaux paramètres de la compétitivité globale basée sur la culture. Désormais, l'attitude prévalente à Toronto reviendrait à penser comme le maire David Miller que, sur le plan architectural, « *good enough is no longer good enough* » (Solomon, 2005B). La Renaissance culturelle se présentera, en ce sens, comme une masse critique de changements affectant autant les mentalités que le cadre bâti (Hume, 2006E), ce qui est manifestement souhaité par tous.

Là où les opinions divergent, c'est dans l'évaluation de ce qui a été fait pour provoquer un tel changement, et plus précisément, l'évaluation de la pertinence des interventions iconiques à Toronto. Il convient donc d'étayer les arguments des partisans de cette démarche dans sa spécificité torontoise pour voir ensuite comment s'organisent les arguments de ses pourfendeurs et comment cette situation nouvelle a mené à la redéfinition de l'approche architecturale des firmes torontoises.

Le point de départ des défenseurs de la stratégie iconique consiste d'ordinaire à insister sur le fait que Toronto n'est pas dans le coup sur le plan architectural (Geddes, 2005) et qu'elle accuse un sérieux retard sur d'autres villes à l'échelle internationale (Blencowe, 2002). Il est d'autant plus urgent de sortir de la grande noirceur qu'un retard trop significatif par rapport aux autres capitales engagées dans des programmes d'esthétisation aurait un effet désastreux sur le plan de la compétitivité : « *For Toronto and Canada the message couldn't be clearer: Grow or die, build or be buried* » (Hume, 2001). Le message, ici, peut être considéré tant sur le plan économique qu'architectural : c'est un appel à l'audace, littéralement, pour que la ville réponde aux défis posés par la nouvelle conjoncture économique, et pour qu'on sorte des vieilles habitudes démodées en ce qui concerne l'architecture. Mais, la question se pose, pourquoi faire preuve d'une telle audace? Pour rendre la ville aussi attirante qu'elle est en santé sur le plan économique, nous disent-ils en chœur. Mais il y a plus encore : on reconnaît désormais qu'un virage doit être effectué de manière à positionner avantageusement la ville face aux défis économiques du XXI^e

siècle. Dans une lettre publiée dans *La Presse*, Serge Joyal compare la stratégie adoptée à Toronto à la situation montréalaise :

Le virage, Montréal l'a manqué il y a quatre ans lorsque le Programme d'infrastructures publiques a été mis de l'avant par le gouvernement canadien. La ville a décidé alors, de concert avec Québec, de privilégier la réfection des égouts et des canalisations d'eau. [...] Toronto a plutôt opté pour investir massivement dans ses équipements culturels afin de profiter au maximum de ce qu'ils représentent comme potentiel de créativité dans un monde où c'est la capacité créatrice des villes qui attire les « cerveaux », les investissements, les emplois bien rémunérés et les retombées économiques qui durent au-delà d'une saison ou des « temps chauds », comme écrivait La Fontaine dans sa fable de *La cigale et la fourmi* (Joyal, 2005).

L'effet souhaité, sur le long terme, concerne donc le développement d'une « économie créative ». Le rôle de l'architecture, quant à lui, est plutôt succinct. Les équipements culturels servent d'appâts, en quelque sorte, pour attirer lesdits « cerveaux ». Or, plus l'image est forte et plus le nom de l'architecte est connu, plus il sera facile d'attirer l'attention, ce qui est d'autant plus vrai dans une ville peu reconnue pour son architecture. Selon le ministre de la culture de l'Ontario et responsable de l'initiative *SuperBuild* au moment de l'investissement majeur de 2002, si les projets conçus par des architectes locaux comme le *Four Seasons Centre* et le *Gardiner Museum* : « *have strong merits, [they] won't have the same acceleration impact that [architect] Daniel Libeskind's ROM and the [architect Frank] Gehry AGO will have* » (Adams, 2002). On laisse entendre ici qu'il y a, en quelque sorte, deux classes d'édifices dans la stratégie torontoise : ceux des starchitectes et ceux des architectes locaux. Puisque l'objectif consiste à susciter l'admiration à l'étranger (Gotlieb, 1999), et puisque le problème principal concerne le manque d'audace de l'architecture torontoise, les icônes des starchitectes seraient, en quelque sorte, des exercices d'extraction par rapport à un contexte ordonné servant de leçon aux architectes locaux quant à la façon de rendre la ville plus attrayante. Dans les mots de Kelvin Browne, qui condamne plus précisément la façon de construire des tours à condominiums à Toronto :

Once Toronto's appetite for the new and different has been whetted, perhaps we'll liberate ourselves and encourage noteworthy over nice. Then perhaps local talent will take the place of the precious few from out of town we depend on now to deliver different (Browne, 2008B).

Ainsi, « l'effet Toronto » – le nom que certains intervenants dans la sphère médiatique donnent à ce phénomène – concernerait autre chose que l'impact d'un seul édifice clairement identifié, mais s'étendrait à un groupe de nouveaux édifices : « *It's the excitement that could happen when not one landmark building, but several – taken together – make a city worth visiting and celebrating* » (Toronto Star, 2004B). Cette définition est cependant ténue puisqu'elle suppose l'existence d'une catégorie étanche d'édifices qui se distinguent clairement des autres, et dont la mise en commun créerait un « effet ». Or, il semble difficile de dire que des édifices comme le ROM et le *National Ballet School*, pris isolément, appartiennent à la même catégorie. Nous pourrions ainsi reformuler la définition de « l'effet Toronto » en disant qu'il s'agit d'inclure, dans une même stratégie de régénération urbaine par la culture, des édifices déclinant régulièrement quant à leur degré d'aliénation par rapport au contexte urbain, depuis des interventions très spectaculaires jusqu'à celles qui se fondent dans la trame urbaine. Évidemment, les tenants de la starchitecture auront plutôt tendance à valoriser ceux parmi ces projets qui sont les plus audacieux, faisant valoir, par exemple, que personne ne se plaint aujourd'hui du *Chrysler Building* ou de l'*Empire State Building*, malgré leur extravagance au moment de leur construction (Hume, 2009). On évoque souvent, dans des termes similaires, le *New City Hall* de Toronto (construit dans les années 1960), qui demeure un symbole éclatant de l'optimisme d'après-guerre et un catalyseur du modernisme torontois bien qu'il ait été fortement contesté à son époque (Browne, 2008C).

En contrepartie, on fait bien peu de cas de l'argument des défenseurs du « style Toronto » selon lesquels l'architecture locale s'apprécie dans les subtilités. On évoque plutôt, au contraire, l'importance, pour Toronto, de faire assez de bruit pour

attirer l'attention à l'échelle globale, ce qui exige des gestes spectaculaires. En parlant des plus petits projets de la Renaissance culturelle torontoise, le critique Christopher Hume, bien que favorable au « style Toronto », fait néanmoins le constat suivant : « *it's not hard to overlook these buildings; not only do they not stand out, they make a virtue of belonging* » (Hume, 2008C). Mais peut-on vraiment parler de « l'effet Toronto » comme d'une stratégie cohérente, puisqu'on tente d'arrimer des projets qui se distinguent quant à leur taille et à leur importance, mais aussi, et surtout, qui sont pensés, à chaque extrémité du spectre, de manière antagonique?³⁸ Il faut, pour répondre à cette question, considérer le point de vue des détracteurs de l'architecture signature qui, évidemment, ne supposent pas la même relation de dépendance des petits projets face à l'intervention des starchitectes. Pour eux, au contraire, c'est Toronto qui fait plier les genoux aux plus fêrus des architectes décontextualistes venus de l'étranger.

Situons d'abord ce que certains ont considéré comme l'émergence d'un « style Toronto » dans les années 2000 dans le contexte de l'évolution des courants en architecture. Nous pourrions dire que la tendance observée parmi les principales firmes torontoises s'inscrit dans la mouvance néo-moderniste qui apparaît dans les années 1990 en réaction au postmodernisme, au déconstructivisme et, généralement, à toutes les dérives sémantiques imposées à l'architecture durant les décennies 1970 et 1980 (Ibelings, 2003). On décrit généralement le courant comme une réappropriation des principes du modernisme (plan ouvert, minimalisme, forme correspondant à la fonction, transparence, etc.) sans la dimension collectiviste de sa première incarnation. Miles Glendinning critique la tendance en affirmant qu'elle a aussi abandonné toute considération pour la notion de progrès, pour le décorum social ainsi que pour la défense d'une cause sociale (Glendinning, 2010, p. 71).

³⁸ Précisons à cet effet que les projets d'architecture en question n'ont pas été soumis à une planification d'ensemble. Il n'y a donc pas de « stratégie » à proprement parler, mais l'argument avancé pour expliquer « l'effet Toronto » suppose néanmoins que les projets de la Renaissance culturelle se seraient influencés les uns les autres.

L'interprétation qu'on en fera en ce qui a trait à sa portée socioculturelle consistera plutôt à dire qu'à défaut de souscrire à un grand récit sur le sens et la destinée de l'histoire, le néo-modernisme exprime plutôt une attitude de retrait respectueux de l'architecture quant aux devenir possibles de la société contemporaine. On cherche ainsi à entraver le moins possible l'utilisation qu'on fait – et qu'on pourrait faire – des espaces conçus. Dans son rapport à l'environnement, on évite le plus possible de briser le continuum urbain qui, à défaut d'exprimer une idée consensuelle à laquelle adhèreraient les néo-modernes, est à l'image de l'ordre social complexe dans lequel nous évoluons et qui doit être respecté plutôt que fracturé davantage.

Cette attitude, fortement ancrée à Toronto, s'inscrit dans une longue tradition moderniste qui, par une série d'auto-incubations, aurait pris un caractère proprement torontois, nous dit Lisa Rochon (2004). Il faudrait remonter à Ron Thom pour voir



Figure 2.12 – Massey College, 2012.

apparaître, pour la première fois, les caractéristiques fondamentales du style Toronto. Rochon fait référence à la description du *Massey College* par Ron Thom, un édifice qui présente, selon son concepteur, les qualités suivantes : « *dignity, grace, beauty and warmth* ». John Martins-

Manteiga parle quant à lui de l'émergence d'un style proprement

torontois s'affirmant au retour de la Deuxième Guerre mondiale et traduisant l'assurance nouvellement acquise de la culture canadienne à travers une architecture moderne possédant « *a naked freshness that emphasised simplicity using indigenous materials* » (Martins-Manteiga, 2005, p. 14). Ces caractéristiques fondamentales, en somme, auraient été transmises par des générations de professeurs de la faculté

d'architecture de l'Université de Toronto, depuis Eric Arthur jusqu'à George Baird en passant par Jack Diamond, et se dévoileraient de manière plus distinctives aujourd'hui à l'ombre des interventions spectaculaires. Le style Toronto serait, en somme, une architecture à l'échelle humaine, soucieuse de la complexité de l'expérience architecturale des usagers, et soucieuse également de fournir un environnement accueillant et chaleureux. Ces grands principes impliquent évidemment l'utilisation de procédés nombreux et divers, mais certains seraient plus typiques que d'autres. Ainsi, l'usage du verre à l'extérieur et du bois à l'intérieur, la création d'espaces lanternes (éclairés de l'intérieur le soir) et une attention spéciale portée à l'aménagement extérieur des sites (complexifiant le rapport entre l'intérieur et l'extérieur des édifices) seraient devenus les caractéristiques principales de la façon de faire à Toronto.

C'est en s'opposant à la mise en place d'une stratégie iconique à Toronto que les tenants de cette approche auront l'occasion de définir plus précisément leur position et, du coup, de rallier une partie du public choqué par les interventions iconiques. Le reproche qu'ils formulent à Frank Gehry, Will Alsop et, en particulier, à Daniel Libeskind, c'est d'importer dans la métropole canadienne, une architecture qui détonne dans la culture locale : « *there's no question the idea of architecture as a spectator sport will take some getting used to around here* » (Hume, 2004A). La raison principale de cette déconnexion, on le devine, concerne le fait de créer des édifices tapageurs dans une ville habituée à des formes plus conventionnelles. Pour Raymond Moriyama, un architecte torontois, « *Our technological society tends to lean toward flash, [...] to technological answers based on ego* » (Geddes, 2005, p. 44). Dans le même ordre d'idées, Harold Kaiman, auteur de *A History of Canadian Architecture*, affirme que l'une des caractéristiques principales de l'architecture canadienne est l'attention qui est portée au contexte (*Ibid.*, p. 45). Cette dernière idée est par ailleurs sous-entendue dans le titre même d'une anthologie sur l'architecture canadienne de Andrew Gruft intitulée *Substance Over Spectacle* :

Contemporary Canadian Architecture (Gruft, 2005). Plus fondamentalement, c'est le désir même d'attirer l'attention des acteurs de la Renaissance culturelle qui est remis en cause, s'agissant pour certains d'une considération qui ne traverserait l'esprit de personne dans une ville mature et confiante en ses moyens. Michael Awad, un photographe et architecte torontois, décrit ainsi l'architecture iconique comme du « *urban bling for wannabe city* » qui flatte l'égo de ses créateurs, mais ne fait pas grand-chose pour améliorer la ville dans laquelle elle se trouve (Pooley, 2005, p. 146). Cette transgression du contexte serait d'autant dommageable que le facteur de nouveauté qui permet le succès de ces édifices ne dure que quelques années, ce qui en fait des projets très risqués sur le plan économique (Hume, 2005C).

Le caractère spectaculaire des projets iconiques n'est pas le seul élément qui provoque leur aliénation dans le contexte torontois. Pour Peter Lanken, un architecte montréalais, il ne fait aucun doute que la démarche très versée dans les références philosophiques de Daniel Libeskind, par exemple, n'a rien à voir avec la culture architecturale torontoise : « *It's not as if citizens there stand around on street corners discussing Kierkegaard and Foucault and their relation to urban design* » (Lanken, 2002). On déplore aussi le fait que les promoteurs de l'image de marque de la ville tendent à négliger, avec mépris, l'apport pourtant capital des créateurs locaux dans la Renaissance culturelle torontoise (Gillies, 2005). Or, c'est aussi là le point de départ de l'argumentaire des partisans du style Toronto : sans nécessairement considérer à l'unisson que la venue des starchitectes a été déplorable pour la ville, ils constatent quand même que la Renaissance culturelle a d'abord été le fait d'un travail de fond orchestré par les acteurs de la communauté culturelle torontoise. C'est cette communauté, et elle seule, qui aurait donné de la crédibilité, du cachet et une confiance à la ville dans la dernière décennie (Gironnay, 2003). Le style Toronto serait, en ce sens, l'expression de cette nouvelle mentalité qui servira davantage la ville dans le futur en offrant des projets traversés de véritables considérations urbanistiques, comme l'indique le critique d'architecture britannique Hugh

Pearman : « *What Jack Diamond calls "the genius of Toronto" has to do with the civilized whole, not the mostly absent iconographic parts* » (Pearman, 2004). Nous dirons donc que cette approche, à l'instar du travail de la firme KPMB, offre un équilibre entre la confiance et la retenue, et qu'elle réaffirme, en ce sens, le caractère réel de cette ville dans le paradigme émergent de la créativité. (Hume, 2006E). Ce caractère serait à ce point puissant et prégnant, enfin, qu'il aurait forcé certains starchitectes étrangers à moduler leur travail à des considérations qui sont chères aux Torontois, comme le respect de l'échelle humaine et le fait d'offrir des lieux chaleureux et intégrés au voisinage. L'exemple typique est celui du design de Frank Gehry au AGO, qui est beaucoup plus conventionnel que ses productions habituelles. Mais il semble y avoir une vague de modestie qui a aussi frappé, à divers degrés, plusieurs projets à l'échelle de la ville, donnant cette déclinaison si particulière à « l'effet Toronto » entre des édifices très extravagants et d'autres plus « polis » dans une tradition proprement torontoise.

Évidemment, pour évaluer avec justesse le poids du courant iconique et celui de la culture locale sur la Renaissance culturelle de Toronto, il faudra aussi considérer les projets isolément, car, à l'évidence, de nombreux facteurs peuvent influencer le degré d'exubérance ou de décontextualisation d'un édifice, comme l'espace disponible, le budget, l'apport des firmes locales travaillant conjointement avec les concepteurs principaux, le programme architectural, le goût des clients et celui des donateurs, et ainsi de suite. Il n'en demeure pas moins que la Renaissance culturelle de Toronto, considérée dans son ensemble, offre un portrait particulier où la stratégie iconique se décline en une riche série de réponses qui se distinguent selon deux paramètres principaux : le degré d'aliénation au contexte et l'effet rétroactif souhaité sur la ville. Dans un premier temps, on distingue clairement deux pôles d'*extraction* (effet Toronto) et d'*intégration* (style Toronto) au contexte qui relèvent de philosophies fort différentes. Ensuite, on voit comment ces édifices, à différents degrés, sont conçus dans le but d'agir bien différemment sur leur environnement, soit

en constituant, d'une part, un agent de *changement* (effet Toronto), et de l'autre, un agent de *stabilité* (style Toronto). Au final, c'est peut-être aussi cette collision entre les positions des starchitectes et des architectes locaux qui fait la force de la stratégie de Renaissance culturelle torontoise en rendant la culture architecturale de la ville plus sophistiquée dans son ensemble. Cette rencontre produit, à tout le moins, un effet intéressant à l'analyse, car elle fait apparaître un spectre élargi des couleurs propres à l'architecture iconique contemporaine.

CHAPITRE 3

MARQUER L'ESPACE : LA RÉGÉNÉRATION URBAINE PAR LA CULTURE

3.1 Un problème à l'échelle des villes

Le dernier chapitre nous a permis d'explorer la question de la Renaissance culturelle torontoise sous l'angle spécifique de l'architecture, soit dans le prolongement de la problématique élaborée dans le chapitre 1 concernant l'architecture iconique en général. Il est vrai que le résultat brut d'une stratégie comme celle déployée à Toronto dans les années 2000 est l'apparition d'équipements culturels nouveaux. Il est vrai également que ces édifices constituent les principaux objets d'étude auxquels nous allons nous intéresser dans cette recherche, car ils mettent en forme, de manière concrète, les idéaux de la société contemporaine. Mais il serait cependant inapproprié de réduire cette question à des enjeux uniquement architecturaux et d'engager la réflexion quant à la nature symbolique de ces œuvres en négligeant de parler des dimensions sociologiques, culturelles et économiques dans lesquelles elles s'inscrivent. Or, pour élargir la réflexion dans ce chapitre, il convient de définir l'échelle appropriée correspondant à l'étendue dans laquelle le phénomène qui nous intéresse sur le plan architectural se joue véritablement. Il semble en ce sens que la convergence des idées quant à l'importance de construire des édifices culturels phares s'articule, sur le plan spatial, à l'échelle de la ville.

Les autres échelles (infra-urbaine, régionale, nationale, internationale) sont évidemment convoquées à différentes étapes du processus menant à la construction de nouvelles icônes urbaines. Rappelons à cet effet que la Renaissance culturelle torontoise est financée à même des budgets provinciaux et fédéraux, la Ville de Toronto jouant quant à elle un rôle de coordination des politiques culturelles et urbanistiques, mais n'investissant pas directement dans les équipements culturels. Le double financement provincial et fédéral, comme le démontre Barbara Jenkins

(2005), s'articule sur des discours concernant, à *Queen's Park*, la place de Toronto dans la région touristique du sud de l'Ontario, et pour le gouvernement canadien, la place de la métropole canadienne comme vitrine à l'échelle internationale. Or, dans les deux cas, c'est toujours l'unité de la ville qui constitue le dénominateur commun de la stratégie iconique.

L'enchevêtrement des échelles est aussi apparent lorsqu'on évoque la relation spécifique qui unit les icônes à travers le monde, icônes qui donnent partout leur unicité aux lieux dans lesquels elles sont implantées. Plusieurs raisons nous portent à croire, en effet, que l'architecture iconique est un phénomène culturel qui se déploie essentiellement à l'échelle globale. Une telle idée a été évoquée à plusieurs reprises, mais elle suppose en somme qu'une culture dite « globale » existerait ou serait en cours de gestation, ce qui demeure difficile à démontrer. De fait, plusieurs auteurs se sont aventurés depuis les années 1990 sur le terrain glissant d'une définition de la « culture globale » procédant de l'uniformisation des activités à l'échelle mondiale et du dépassement d'une logique *internationale* s'articulant, par opposition, à l'intérieur des paramètres régissant les relations entre des cultures nationales différentes. Pour Peter Sloterdijk dans *Le palais de cristal* (2006), l'unification du globe à travers l'histoire de l'humanité se déclinerait en trois grandes étapes : l'humanité aurait réalisé son unité cosmologique dans la mythologie antique, son unité terrestre avec la révolution copernicienne et la découverte de l'Amérique, et finalement, son unité socio-économique sous l'égide du capitalisme et de la révolution industrielle – une période où l'on bascule selon Sloterdijk dans la posthistoire. Dans le contexte de la globalisation économique observée avec plus d'acuité depuis les années 1990, certains auteurs, tels Anthony D. King, postulent que le processus d'unification du monde atteint un nouveau sommet dans la consolidation de la culture globale opérée par un double mouvement d'homogénéisation des pratiques à l'ensemble du monde et – dans le sens inverse – par une généralisation de certaines pratiques culturelles locales (King, 2004, p. 29). Soulignons cependant que le concept de « culture

globale » demeure fortement contesté, car il est théorisé de plusieurs façons (Weldes, 2001, p. 647), mais surtout parce que le produit de cette culture ne se présente jamais sous une forme appartenant à un ordre purement transnational. Pour Mike Featherstone, le premier chercheur à consacrer un ouvrage à la notion de « culture globale », il faudrait plutôt parler d'une « globalisation de la culture » observable à notre époque, la distinction étant qu'il s'agit avant tout d'un *processus* où les cultures intégrées à l'appareillage global sont en cours de désintégration sans qu'une culture unique n'ait vu le jour pour autant (Featherstone, 1990, p. 1).

En ce qui concerne plus spécifiquement la culture architecturale, on peut également parler d'un processus de globalisation des pratiques qui s'inscrit en continuité avec l'internationalisation des débats théoriques depuis environ un siècle (Gubler, 1996). De fait, nous avons vu déjà comment la stratégie iconique ne présente, sur tous les continents, que de très faibles variations, ou plutôt, des variations importantes qui ne sont pas imputables au contact avec des cultures locales, mais concernent l'individualisation de la pratique des architectes. On ne saurait insister suffisamment ici sur le facteur homogénéisant principal de cette situation, soit le fait que ces icônes sont conçues par un nombre restreint d'architectes dont les firmes ont souvent des antennes aux quatre coins du globe. N'empêche, effectuer de la sorte une coupe transversale au seul niveau de la culture architecturale transnationale, à l'instar de Leslie Sklair (2005), permet mal d'expliquer à quoi ces emblèmes se réfèrent sur le plan symbolique, si l'on réitère ici la définition sémiotique de « l'icône » qui suppose qu'elle est dans un rapport de ressemblance avec autre chose. L'icône architecturale, dans ce contexte, est-elle un signe qui rappelle la culture globale? Pour répondre à cette question, établissons un parallèle intéressant entre l'architecture iconique contemporaine et l'architecture des Expositions universelles. Rappelons que les premières expositions au XIX^e siècle ont constitué des vitrines où les puissances coloniales exhibaient leurs progrès sur le plan technologique et civilisationnel (Rydeell, 1993, p. 61). À partir de l'Exposition

universelle d'art et d'industrie tenue à Paris en 1867, on instaure la pratique consistant à ériger des pavillons nationaux plutôt que de réunir tous les pays participants sous un même toit. Cette pratique demeure inchangée à ce jour, bien que l'emploi d'une rhétorique explicitement colonialiste ait laissé place, dans le filon de l'adoption de la convention de Paris en 1928, à des principes plus universalistes³⁹. N'empêche, le dénominateur commun de l'architecture des Expositions universelles à travers le temps, outre le fait qu'elles sont des manifestations « internationales », consiste surtout à montrer des instantanés qui représentent différentes nations à un moment précis de leur histoire. Ces pavillons, en somme, sont des icônes nationales. Comparativement, l'architecture iconique contemporaine est elle aussi une pratique internationale, mais elle ne symbolise pas plus la « culture globale » que les pavillons nationaux n'expriment un « universel ». Or, les différentes manifestations de l'architecture iconique ne sont pas non plus dans un rapport de ressemblance avec les nations qui les abritent. Ce sont les villes dans lesquelles on les implante qui donnent la mesure de leur iconicité. Les icônes y existent, souvent dans un rapport contrasté, mais toujours dans une unité de ressemblance préméditée sur le plan stratégique qui fait en sorte que l'on confond l'image de ces équipements culturels avec celle des villes qui les habitent. C'est cette relation emblématique icône/ville, en fin de compte, qui nous incite à explorer ce type de stratégie en tant que question urbaine⁴⁰.

Dans les deux chapitres à venir, nous allons ainsi aborder le phénomène à l'échelle urbaine en intégrant dans notre réflexion un pan de la littérature qui s'éloigne de l'architecture à proprement parler pour s'intéresser davantage aux

³⁹ La convention de Paris fut signée en 1928 par les délégués de trente et un pays et permit d'établir des critères régissant la tenue d'expositions universelles. Ces manifestations avaient précédemment suscité des conflits d'intérêts entre États et se proliféraient de manière anarchique. La convention de 1928 établit en ce sens des paramètres permettant à une exposition de s'abroger l'étiquette « d'universelle » et servit à définir les droits et les obligations des exposants nationaux.

⁴⁰ Nous reviendrons plus tard sur la question du rapport entre une icône et son contexte urbain immédiat (rue, quartier, etc.) qui est évidemment important en tant qu'il fixe, sur le plan de l'image et des pratiques urbaines, le rapport le plus fondamental avec la ville qui l'abrite. Il est cependant difficile d'en dire davantage avant de nous intéresser au rapport au contexte de certaines icônes en particulier.

stratégies urbanistiques dans leur totalité et, plus généralement encore, à l'identité des villes⁴¹. La question de l'architecture iconique fera donc place, à partir de maintenant, à celle de la régénération urbaine par la culture, reléguant les mêmes équipements culturels, à l'échelle des identités urbaines, au statut d'opérations de « marquage dans l'espace » (Ripoll, 2006). Cette prise en compte de l'échelle urbaine, comme nous le verrons, interpelle donc le phénomène d'un angle fort différent qui concerne surtout, en dernière instance, l'identité de la ville en tant que telle. Dans ce chapitre, nous allons donc parcourir la littérature sur l'urbain pour retracer l'évolution des pratiques et des notions ayant mené à l'adoption généralisée, dans les années 2000, de stratégies urbaines reposant sur la culture comme levier de développement économique, social et culturel.

3.2 De la régénération urbaine à la ville créative

Au milieu des années 2000, la créativité est au goût du jour. La notion s'invite dans d'innombrables discours sur la ville et semble constituer un remède de choix pour guérir tous les maux urbains. Dans la foulée de la première rencontre internationale entre les maires pour discuter de l'Agenda 21 pour la culture, en 2002, plusieurs villes telles que Londres, New York, Amsterdam, Berlin, Baltimore, Sheffield, Singapore et Toronto emboîtent le pas en s'offrant elles aussi des stratégies estampillées du mot « créatif » (Evans, 2009, p. 1007). Or, les limites intrinsèques de la notion et les critiques qu'elle rencontre en ce qui concerne le potentiel régénérateur d'un réalignement des pratiques de la ville sur un éthos « créatif » – si l'on considère par ailleurs maîtriser les paramètres d'une telle désignation – en font une idée qui rend sceptique à l'extérieur du cercle des conseillers en « *branding* urbain » qui en font la promotion, à fort prix, aux quatre coins du monde. N'empêche, « l'industrie

⁴¹ Dans une logique dialogique entre les chapitres 3 et 4, nous traiterons à nouveau du problème de manière générale en chapitre 3 pour le considérer sous l'angle spécifique de Toronto au chapitre 4.

créative »⁴² demeure, aujourd'hui, parmi les seuls secteurs économiques des villes qui présentent un potentiel de croissance intéressant dans le futur, et l'idée de rendre les villes dynamiques sur le plan culturel fait largement consensus. Si toutes les villes cherchent à devenir plus créatives, les problèmes apparaissent plutôt dans la façon d'y parvenir et dans les implications politiques, sociales et urbanistiques de telles mesures. Or, nous croyons que c'est dans le détail des notions employées par les promoteurs urbains que résident les fruits d'une telle dissension entre la réalité idyllique d'une ville toute créative et les conséquences tout aussi réelles d'une réorientation culturelle des politiques urbaines. D'ailleurs, l'idée d'allier culture et développement économique n'est pas nouvelle, (Halbert, 2010, p. 43) mais elle prend, à travers les notions qui chapeautent cette union, des traits distinctifs que nous allons révéler en retraçant l'évolution des stratégies de régénération des villes depuis les années 1970.

L'aspect fondamental révélé par l'étude des notions menant à la thèse de la ville créative est qu'elles expriment toutes l'idée de changement. Plus précisément, elles s'inscrivent dans ce que nous appellerons, à partir de maintenant, une logique de *transformation identitaire des villes*, une constante qui semble pénétrer, de diverses façons, tout le paradigme de l'étude des villes postindustrielles. L'idée de transformation identitaire s'exprime par le fait, d'une part, que l'on *constate* empiriquement que les villes se transforment, mais aussi, qu'il existe un *désir* de changer leur identité, ce qui suppose, dans un troisième temps, qu'il est *possible* de modifier cette identité par des interventions sur leur corps. Résumons ces trois idées sous forme d'affirmations brèves :

⁴² « *Those industries that have their origin in individual creativity, skill and talent and which have the potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property* », DCMS (Department for Culture, Media and Sport), cité dans Evans (2009, p. 1009).

(1) *L'identité des villes se transforme.* Dans la grande majorité des théories sur la ville élaborées depuis quarante ans, l'idée de rupture, que celle-ci donne à l'urbain les traits de la ville « postindustrielle », « postfordiste », « globale », « créative » ou autre, s'impose comme l'axiome à partir duquel nous envisageons le devenir urbain. Ce sont plutôt les bases de la pérennité historique de l'urbain qui font problème depuis; comment, par exemple, entrevoir le fonctionnement des villes du futur alors que le secteur industriel et ses dérivés se présentent de moins en moins comme les principaux leviers économiques des villes? À des questions de ce type se relayent, dès les années 1960, des constatations diverses sur la mutation en cours des espaces urbains : nouvelles friches industrielles, gentrification du centre des villes, revalorisation de la rue comme espace de sociabilité, intérêt croissant pour le patrimoine urbain, phénomènes liés à l'hétérogénéité et à la complexité croissante des populations urbaines, considérations quant aux effets de la globalisation et des médias électroniques sur les villes, éveil de la conscience environnementale, et ainsi de suite. Tout ceci, bref, comme témoignages d'un contexte d'ensemble résolument en mutation et dans lequel s'impose l'idée de « transformation urbaine ».

(2) *Les villes cherchent à transformer leur identité.* Cette deuxième affirmation rend compte des nombreuses stratégies, plus ou moins heureuses, constituant des tentatives de réorganisation du fonctionnement de l'urbain face aux mutations susmentionnées. Écartons pour l'instant les utopies urbaines élaborées dans les marges de la pratique urbanistique pour considérer plutôt les nombreuses opérations sur les villes qui ont cherché, dans les quarante dernières années, à tirer profit des conditions socio-économiques émergentes, et notamment à profiter d'un avantage comparatif par rapport aux autres villes en s'extirpant rapidement des blocs de départ dans la course à la régénération des milieux urbains. L'exemple patent des stratégies iconiques nous force à reconnaître qu'il y a effectivement une tendance générale pour les villes qui consiste à vouloir transformer leur identité, qu'importe par ailleurs la profondeur et l'effet réel des stratégies qui sont adoptées pour y parvenir.

(3) *Il est possible de transformer l'identité d'une ville.* L'objectif principal de l'urbanisme culturel (qui inclut les stratégies iconiques) consiste à redéfinir l'image de marque d'une ville de manière à provoquer des améliorations en son sein. Pour les promoteurs de ces stratégies, l'ajout d'une icône architecturale permet en effet d'envoyer le signal clair qu'on déploie l'agenda culturel dans une ville, ce qui la rendra plus attrayante aux yeux des travailleurs de la nouvelle économie (Volle, 2000) venus d'ici ou d'ailleurs, et entraînera enfin une cascade d'effets bénéfiques. Son application est guidée par des principes empruntés au *branding* plutôt qu'à l'urbanisme classique selon lequel, au contraire, l'amélioration de la qualité de vie par les méthodes propres à l'urbanisme précède d'ordinaire l'idée de rendre la ville plus prestigieuse (Morisset et Noppen, 2010, p. 64). Il y a donc, entre l'urbanisme classique et l'urbanisme culturel, permutation de l'élément central sur lequel ils travaillent : le premier s'attaque au *programme fonctionnel* d'une ville, tandis que le second cherche à façonner son *identité*. Or, il y a dans ce renversement un curieux *a priori* consistant à croire, dans les paramètres de l'urbanisme culturel, que l'on peut travailler directement sur un matériau aussi complexe, intangible et fuyant que l'identité d'une ville. On arriverait à la transformer, selon les tenants de cette approche, en introduisant dans la ville des composantes qui, par un effet complexe de rétroaction et telles des aiguilles d'acupuncture, seraient en mesure de faire émerger une nouvelle ville dans l'ancienne; bref, de déplacer et de transformer l'énergie qui y circule. Cette volonté, étrangement, est rarement remise en cause directement dans la littérature sur la régénération urbaine. On y voit plutôt une intention normale, comme s'il s'agissait de téléguider le fonctionnement d'un écosystème. Pourtant, c'est bien là qu'apparaît une réelle matrice réflexive dont nous chercherons à reconstituer le sens dans le cadre de cette recherche.

Nous reviendrons sur la question de la transformation identitaire plus tard, mais tâchons pour l'instant de reconstituer l'histoire des notions qui s'inscrivent dans

la lignée de la ville créative. Notons cependant que le cadre théorique entourant ces questions est très hétérogène, tant au niveau de la provenance des écrits que des concepts employés. Il est par exemple question, selon les champs disciplinaires et les langues, de « régénération », de « transformation » et de « requalification urbaine », en plus des notions disparates de « *Stadterneuerung* » (renouveau urbain)⁴³, de « *strategic planning* », de « *flagship development* » ainsi que de celle de « *culture-led development* ». En l'absence d'un point focal stable, cette recension des écrits s'exprime d'abord à travers l'énonciation d'une aporie : la transformation de l'identité des villes est traitée partout, mais s'arrime rarement de la même façon aux dimensions sociologiques, urbanistiques et architecturales qui nous intéressent plus particulièrement. La « régénération urbaine », par exemple, est un concept qui peut très bien avoir pour objet la revalorisation d'un quartier défavorisé dans une ville, un enjeu intéressant en soi, mais qui ne concerne pas le repositionnement de la ville face à ses compétitrices à l'échelle globale. Les moyens utilisés par les planificateurs urbains diffèrent aussi grandement. À nouveau, sans s'attarder longuement sur toutes les avenues possibles et appropriées aux contextes pouvant conduire à une forme de transformation identitaire d'une ville, comme l'amélioration de l'accessibilité au logement ou la diminution du sentiment d'insécurité, il apparaît évident qu'il ne s'agit pas là de projets urbains de même nature que ceux étudiés dans le cadre de cette recherche. Une tentative de faire le point sur la question reposera donc sur le repli vers trois thèmes illustrant bien l'évolution des stratégies de transformation identitaire des villes depuis les années 1970 : il s'agit des thèmes de la « régénération urbaine », de la « régénération urbaine par la culture » et de la « ville créative ».

⁴³ Voir à propos de la notion de « *Stadterneuerung* » dans Kühn et Liebmann (2007, p. 125).

3.2.1 Régénération urbaine

La notion de « régénération urbaine » est avant tout liée à celle de déclin urbain et, plus généralement, au contexte de la désindustrialisation. C'est en ce sens qu'elle est, des trois choisies dans le cadre de cette recension des écrits, celle renvoyant le plus explicitement au contexte socio-économique dans lequel la transformation identitaire est appelée à être opérée, d'où une certaine préséance à la fois historique et thématique par rapport aux autres thèmes abordés ici. La « régénération » est d'abord un concept biologique et constitue, en ce sens, un héritier de la conception de la ville en tant qu'organisme vivant prônée par l'École de Chicago⁴⁴. Selon Kühn et Liebman (2007), on utilise la notion à partir des années 1970 pour décrire les solutions palliatives au déclin urbain rencontré dans les villes américaines, britanniques et allemandes aux prises avec le problème de la désindustrialisation. Roberts et Sykes proposent la définition suivante de la régénération urbaine :

Comprehensive and integrated vision and action which leads to the resolution of urban problems and which seeks to bring about a lasting improvement in economic, physical, social and environmental conditions of an area that has been subject to change (Roberts et Sykes, 2000, p. 17).

Cette définition présente deux particularités qui résument bien la façon dont est pensée la régénération urbaine dans la littérature : d'abord, elle demeure très générique et pourrait correspondre en outre à une très grande variété de stratégies urbaines. Or, s'il y a une seule caractéristique récurrente à la thématique de la régénération urbaine, c'est le fait qu'on la formule toujours en réponse à un *problème* spécifique à l'intérieur de l'organisme urbain (déclin d'un secteur, criminalité, pauvreté...), une caractéristique qui tendra à disparaître au fur et à mesure qu'évolueront les thématiques de transformation identitaire des villes. Ultimement,

⁴⁴ Pour Ernest W. Burgess, une des figures de proue de l'École de Chicago, la ville était en effet pensée dans les termes de l'écologie, une discipline encore toute jeune dans les années 1920 (Joseph et Grafmeyer, 1979).

les stratégies de repositionnement des villes par rapport à leurs concurrentes à l'échelle globale vont s'adresser à toutes les villes, qu'elles soient aux prises ou non avec des problèmes de dégénérescence dans certains secteurs comme les zones portuaires désaffectées, par exemple.

L'adoption généralisée de la thématique de la régénération urbaine par les planificateurs urbains à partir des années 1980 est aussi un effet de la mutation progressive du modèle de gouvernance urbaine en cours depuis les années 1970. De manière schématique, nous pourrions parler du passage d'un modèle de planification à la mesure de l'État providence, c'est-à-dire bureaucratique et intégral, à un modèle correspondant à la dérégulation de l'État et à la montée en puissance du secteur privé dans le développement des villes. Selon David Harvey, la fin de la planification intégrale décrit aussi le passage à la postmodernité sur le plan du développement urbain et ouvre à des interprétations nouvelles considérant l'urbain comme un « palimpseste », ou, pour reprendre le terme de Colin Rowe et Fred Koetter (1978), un « collage » où se confondent des pratiques publiques et privées (Harvey, 1989, p. 66). Cette nouvelle forme de « *market-led planning* » (Michon, 2008, p. 120) semble à première vue antithétique de la définition même de « planification », vu la multitude d'acteurs en présence et son fonctionnement par étapes excluant toute définition préalable et intégrale de la ville. C'est pourtant mal comprendre le processus en cours, car il s'agit bien d'une mutation du modèle de gouvernance plutôt qu'une disparition de la planification urbaine. C'est ainsi qu'apparaît la notion de planification « stratégique » face à des villes dont la complexité croissante évacue toute perspective de prise en charge simpliste et intégrale. Or, l'élaboration même d'une stratégie présuppose néanmoins l'identification des effets désirés. Retenons donc que la fin d'un modèle de planification basé sur une lecture de la ville dans sa totalité vers un urbanisme stratégique et impliquant une multitude d'acteurs ne constitue pas, paradoxalement, une relecture à la baisse de la portée des interventions urbanistiques. Au contraire, à travers l'élaboration d'une « vision stratégique », nous

voyons apparaître une forme d'autonomisation des composantes de la ville, certes, mais où chacune d'elles, intégrée à une stratégie, est désormais appelée à engendrer un effet d'une portée potentielle illimitée sur le tissu complexe de la ville (Porter et Shaw, 2009).

3.2.2 *Régénération urbaine par la culture*

Parmi d'autres stratégies de régénération urbaine apparaît le thème de la culture comme ancrage permettant l'amélioration du sort de certaines villes éprouvées par la désindustrialisation, une vision qui obtiendra rapidement du succès dans des villes britanniques comme Glasgow (Keens et British American Arts Association, 1989) et Manchester (Peck et Ward, 2000). Les moyens employés peuvent varier, mais il s'agit essentiellement de doter une ville d'équipements culturels aptes à favoriser la croissance de ce secteur d'activité de manière à infuser un mouvement de renouveau pour la ville. Comme le soulignent Peter Booth et Robin Boyle :

In this model, culture is defined in the language of economics, with the attendant measurements applied to policy analysis : investment, leverage, employment, direct and indirect income effects, social and spatial targeting and so forth. (Booth et Boyle, 1993, p. 21).

Pour arriver à leurs fins, les villes susmentionnées ont aussi soutenu ces politiques par un important travail de mise en marché permettant de faire connaître ces transformations au plus grand nombre. Dans le cas de Glasgow, par exemple, la campagne marketing *Glasgow's Miles Better* tenue dans les années 1980 a permis de doubler le nombre de répondants qui établissaient un lien entre la ville écossaise et des thèmes comme la culture, le divertissement, l'art, la musique ainsi que le tourisme (Lewis, 1990, p. 133). Le moment décisif dans l'histoire de la régénération urbaine par la culture aura été, selon Malcolm Miles, la désignation de Glasgow comme Capitale européenne de la culture en 1990 (Miles, 2005A, p. 889). La

cinquième ville à obtenir ce statut annuel a en effet rencontré un regain important à la suite de sa désignation, ce qui a mis en évidence les bénéfices d'une telle stratégie de régénération basée sur la culture⁴⁵. Signalons également qu'une stratégie similaire de « *place-branding* », un processus qui consiste à employer les outils du marketing dans planification de lieux géographiques (Olins, 1999), était déjà appliquée à Barcelone depuis les années 1980. On avait entrepris à cette époque de rénover les principaux espaces publics de la ville catalane et de promouvoir la culture barcelonaise du design sous la bannière du « méditerranéisme » (Julier, 2005, p. 880).

Si la régénération par la culture se présente avant tout comme une formule, son application dans la réalité subit quantité de variations concernant les modalités d'imbrication de la culture dans les programmes de développement économique des villes. Graeme Evans distingue trois types de projets qui sont adoptés par les villes sous cette dénomination : (1) les projets de « régénération menée par la culture » qui se servent des arts comme moteur de changement, (2) ceux de « régénération culturelle » qui jumèlent l'art à d'autres sphères d'activités contribuant à la croissance globale de la ville, (3) et les projets plus modestes de « régénération et culture » où le secteur culturel est valorisé sans souscrire complètement à un plan intégré de croissance économique (Evans, 2005, p. 968-969). Évidemment, on ne saurait manquer de souligner que ces projets s'organisent autour d'un secteur d'activité, la culture, n'étant pas traditionnellement aux avant-postes du développement économique des villes. Or, les bénéfices sociaux de la culture, entrevus dans une perspective foncièrement économique, font cependant apparaître une relation où la culture se voit instrumentalisée par le développement urbain, d'où la constatation

⁴⁵ Le site internet du programme culturel de la Commission européenne spécifie à ce sujet que la nomination de Capitale européenne de la culture constitue, pour les villes, une occasion de « *régénérer les villes; de redynamiser leur vie culturelle; de renforcer leur visibilité au niveau international, de stimuler le tourisme et d'améliorer l'image qu'en ont leurs propres habitants* ». http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc413_fr.htm.

qu'on assiste dans ce contexte à une redéfinition du rôle de la culture et des arts dans la société. Comme le rapportent Steven Miles et Ronan Paddison :

in the global era the role of culture has assumed unprecedented significance in that its redefinition as a resource has enabled it to be used as the means for resolving political as well as socioeconomic problems, including those of the city (Miles et Paddison, 2005 p. 834).

Cette redéfinition du rôle de la culture correspond dans l'ensemble au virage culturel entrepris dans les stratégies de développement économique des villes au cours des années 1980 (Boudreau, Keil et Young, 2009, p. 188). Ce changement avait déjà été observé par David Harvey dans *The Condition of Postmodernity* (1989) qui signalait une tendance à la hausse consistant à investir dans des événements et dans des lieux de consommation culturelle dans une logique de « *place making* » où l'offre culturelle oriente la consommation des lieux. Harvey emprunte ainsi à Pierre Bourdieu la notion de « capital symbolique » pour désigner la tendance des villes à se distinguer des autres par l'ajout de composantes ostentatoires marquant leur accession à un statut nouveau et supérieur (*Ibid.*, p. 77). Dans des termes similaires, Sharon Zukin avance quant à elle que l'adoption par les villes d'un mode de production et de consommation axé sur les valeurs véhiculées dans le domaine culturel contribue à valoriser les espaces urbains pour leur beauté esthétique davantage que pour leur fonctionnalité (Zukin, 2001, p. 260). En somme, nous voyons apparaître ici les conditions d'émergence de l'architecture iconique depuis l'angle des pratiques urbaines. L'esthétisation des espaces urbains prendra en effet plusieurs déclinaisons parmi lesquelles la mise en chantier d'un « *flagship project* » – la revalorisation des zones portuaires désaffectées, par exemple – prendra une importance particulière compte tenu de sa capacité à provoquer l'effet « *jump start* » sur l'économie tant désiré par les autorités des villes (Miles, 2005B). Il ne reste plus qu'un pas à franchir pour en arriver à l'architecture iconique décrite dans le chapitre 1, et qui consiste à rabattre une stratégie de régénération urbaine sur la construction d'un édifice

spectaculaire qui devient, du coup, le principal indicateur du niveau de capital symbolique de la ville.

Si tout semble ici coïncider entre les objectifs intrinsèques de l'urbanisme culturel et l'offre d'architecture spectaculaire pour les villes, l'apparition au tournant des années 2000 de la thématique de la « ville créative » présente cependant une vision à la fois convergente et discordante du développement culturel des villes. L'apparition de la « ville créative » n'est peut-être pas étrangère, en réalité, au fait qu'on n'a jamais fait la preuve de manière irréfutable, malgré une histoire qui remonte aux années 1980, que la régénération urbaine par la culture améliore véritablement le sort des villes où la stratégie a été appliquée (Evans, 2005), ce qui ouvre la porte à un renouveau thématique comme nouvelle panacée pour les villes.

3.2.3 *La ville créative*

Peu de choses séparent la « ville créative » de la régénération urbaine par la culture. Nous devrions plutôt dire que la première est imbriquée dans l'autre et constitue une variation thématique dans une lignée de stratégies que la plupart des auteurs considèrent comme appartenant à la même famille (Evans, 2003 ; Halbert, 2010 ; Jenkins, 2005 ; Julier, 2005 ; Miles, 2005A). Dans la pratique, le fonctionnement de la « ville créative » commande la présence d'un milieu culturel en santé, ce qui suppose notamment qu'elle possède des équipements culturels de qualité. Or, ce qui distingue fondamentalement le thème de la « ville créative » de celui de la régénération urbaine par la culture est le fait qu'elle se base principalement sur le capital humain des villes comme variable performative sur le terrain de la différenciation interurbaine. Exit, donc, la préséance absolue du cadre physique esthétisé selon une recette éprouvée comme planche de salut des villes postindustrielles. La transformation identitaire des villes, qui demeure le point de mire de la stratégie créative, se basera essentiellement sur la capacité des villes à

retenir la « classe créative » dans un environnement urbain à son goût. Quant à savoir ce que cette dernière exige précisément sur les plans urbanistique et architectural, la question reste ouverte et mènera à des applications très variées d'un endroit à l'autre.

Le thème de la « ville créative » dans la littérature passe essentiellement par la mise en commun de la contribution de trois auteurs : les travaux de Charles Landry (2000) ouvrent la voie en proposant la notion de « ville créative », ceux de John Howkins (2002) contribuent à définir une « économie créative » tandis que Richard Florida (2004, 2005) ferme la marche avec une analyse à caractère sociologique de la « classe créative »⁴⁶. La conceptualisation des notions liées à la créativité repose d'abord sur une opposition entre les facteurs « durs » (*hardware*) faisant fonctionner la ville, comme ses ponts, ses édifices et ses industries, et les facteurs « mous » (*software*) traditionnellement négligés par les planificateurs, et qui constituent aujourd'hui des ressources inestimables pour le développement urbain, comme la culture locale, les festivals, la gastronomie, la vie artistique, et ainsi de suite. Voici comment cette vision prend forme chez Charles Landry et Richard Florida⁴⁷.

La question initiale posée par Charles Landry dans *The Creative City : a Toolkit for Urban Innovators* s'appuie sur une série de constats empiriques relevés par le « *think tank* » de chercheurs sur la ville, *Comedia*, qu'il fonde dès les années 1970. Landry se demande pourquoi certaines villes ont réussi à faire face à la transformation de leurs structures économiques dans le contexte postindustriel alors que d'autres ont échoué. La réponse, selon lui, concerne la capacité des structures de gouvernance à anticiper l'évolution de l'économie et à s'adapter en conséquence :

⁴⁶ Remarquons cependant que, d'après Kevin Dowler, Richard Florida ne fait jamais état de sa filiation intellectuelle avec les travaux de Landry et de Howkins (Dowler, 2004, p. 27).

⁴⁷ Seule la contribution de John Howkins, de nature essentiellement économique, ne sera pas traitée dans le cadre de cette recension des écrits.

Successful cities seemed to have some things in common – visionary individuals, creative organizations and a political culture sharing a clarity of purpose. (Landry, 2000, p. 3)

Mais que signifie, dans ce contexte, le fait d'être créatif? Voici comment l'auteur résume la question, et offre en même temps une définition de la « ville créative » :

Cultural resources are the raw materials of the city and its value base : its assets replacing coal, steel or gold. Creativity is the method of exploiting these resources and helping them grow (Landry, 2000, p. 7).

Il y a chez Landry un sens fort donné à la créativité, un souci d'entrevoir la ville créative non pas comme une recette de croissance, mais bien comme un modèle prenant en compte la richesse de l'expérience urbaine contemporaine. Paradoxalement, c'est ce désir d'embrasser la complexité urbaine qui rend la vision « créative » consensuelle et populaire, et qui en fera ultimement une formule exportable à travers le monde. Qui, après tout, ne voudrait pas d'une ville où la créativité serait encouragée?

Richard Florida, quant à lui, pose un éclairage sur le sujet qui suscite davantage la polémique. Il avance l'idée qu'il existerait une nouvelle « classe créative » constituée de gens issus de milieux professionnels divers – mais dont le noyau dur œuvrerait dans le secteur tertiaire avancé – et dont la tâche consisterait, non sans ambiguïté, à créer des « *meaningful new forms* » (Florida, 2005, p. 34). Mais que cherche alors cette nouvelle classe sociale? Ce ne sont ni des salaires exorbitants, ni des lieux de travail suburbains et facilement accessibles en automobile, mais plutôt des milieux de vie urbains, stimulants, inclusifs et tolérants (Florida, 2005, p. 33). Nous en arrivons ici à une étape décisive dans l'évolution des stratégies de régénération urbaine : pour la première fois, l'objectif ne consiste pas seulement à garder les villes en santé économiquement et culturellement, mais bien à entrer dans une course à la rétention puis au recrutement des acteurs-clés de la nouvelle

économie. Or, l'attrait relatif des villes dans la concurrence créative, nous disent les tenants de cette approche, ne repose pas tellement sur l'état de leur cadre bâti – bien que cette variable puisse constituer un avantage –, mais concerne surtout la qualité du lieu (*quality of place*) mesurée à sa concentration de « créatifs » (Gertler *et al.*, 2002, p. 1). Le travail de Richard Florida repose sur l'étude des données statistiques des villes où divers indicateurs sociodémographiques sont mis en relation et permettent d'évaluer leur performance créative. Le point de départ consiste d'ordinaire à croiser l'indice de talent (la proportion des adultes qui possèdent un diplôme universitaire) avec diverses variables entretenant un rapport de causalité supposé dans la cartographie des créatifs (Florida, 2004). Plusieurs indicateurs sont ainsi considérés quant à leur impact sur la créativité d'une ville, comme l'indice bohémien (la proportion d'artistes dans une ville), l'indice de diversité (la proportion de gens nés à l'extérieur du pays) et l'indice « *tech-pole* » (la quantité d'innovations technologiques générées par une ville), mais le plus célèbre indicateur utilisé par Florida demeurera sans doute l'indice gai :

Places that are open to and supportive of a gay population, our proxy measure for diversity, are likely to be open and supportive of other groups. Simply put, the diversity index reflects an environment that is characterized by low entry barriers to human capital (Florida, 2002, p. 750).

Les thèses et les solutions que Florida avance ont, depuis le début, fait l'objet de nombreuses critiques, notamment parce qu'elles ont quelque chose de fondamentalement réducteur, comme s'il suffisait qu'une ville se montre plus tolérante envers les homosexuels pour prospérer. On lui reproche, également, de dresser des liens ténus sur le plan méthodologique, de valoriser l'agenda néolibéral de concurrence interurbaine, d'engendrer la gentrification au nom de la mixité urbaine, d'afficher une tolérance toute relative pour les pratiques sociales hors-normes comme la contestation du pouvoir, de supposer que les aspirations des créatifs sont homogènes, et de soutenir un modèle économique qui demeure basé sur des emplois réservés à un groupe restreint et exclusif de créatifs (Halbert, 2010 ; Morisset et

Noppen, 2010). N'empêche, si Florida se sert de ses travaux de recherche pour mousser le lucratif rôle de consultant qu'il occupe également (Vivant, 2006), il aura quand même eu le mérite de canaliser des préoccupations largement répandues quant au devenir des villes, et ce, en replaçant le capital immatériel de toute une génération de jeunes créateurs branchés sur les technologies d'information au centre du développement économique. Mais nous posons à nouveau la question : de quelle ville veulent ces créateurs exactement, et quelles stratégies urbanistiques seraient en mesure de favoriser son émergence ?

Dans une étude mise à jour en 2008, Graeme Evans (2009) montre qu'il y aurait au moins quatre-vingt villes ou régions dans les trente-cinq pays étudiés qui auraient adopté des politiques créatives dans les années 2000. Un sondage mené auprès des autorités à l'origine de ces politiques créatives permet d'ordonner les objectifs qui ont mené à l'adoption de telles stratégies. En somme, on favorise, dans l'ordre : (1) le développement économique, (2) la construction d'infrastructures, (3) la régénération urbaine, (4) l'éducation et la formation, (5) le tourisme, (6) le *branding* urbain, (7) l'inclusion sociale, (8) la qualité de vie et (9) la conservation du patrimoine. Va sans dire qu'aux yeux des administrateurs municipaux, les objectifs économiques priment sur le fait de doter la ville d'une « qualité du lieu » proprement créative. Nous pourrions rappeler à cet effet que les descriptions fournies dans divers documents de politiques culturelles ne donnent pas une idée très claire de ce qui est entendu par « ville créative ». Par exemple, le document *Creative City Planning Framework* préparé pour la ville de Toronto décrit la stratégie créative comme étant porteuse de valeurs qui s'opposent à une approche utilitaire de la ville :

An authentic and creative city has tight and dynamic use of land and weaves density, design and originality into the fabric of its neighbourhoods and public spaces. It organizes itself to plan for investments and has the patience to harvest the very real fiscal returns on investment. Singapore, Barcelona and Portland are testaments to integrated creative approaches to organizing cities and city systems (AuthentiCity, 2008, p. 18).

Si les villes citées en exemple – bien qu’elles soient très différentes les unes des autres – nous donnent une idée un peu plus précise de ce qui est attendu de la ville créative, la description proposée n’en demeure pas moins absconse tant elle repose sur des concepts abstraits, comme le souligne Malcolm Miles pour qui le discours créatif est pavé de mots vagues et ambigus, comme l’omniprésente « *vibrancy* » (vibrance, effervescence, etc.) mise de l’avant dans les documents en anglais (Miles, 2005A, p. 896). Pour décrire plus précisément la ville créative sur le plan urbanistique et architectural, peut-être faut-il retourner au travail de Jane Jacobs dans lequel Florida a trouvé « *une description précise des principaux attraits des centres et un guide pour les municipalités désireuses d’attirer des populations plus aisées* » (Charmes, 2005, p. 121). Nous pourrions dire, en somme, que ce qui unit les visions de Jacobs et de Florida est une conception de la ville qui offre une expérience unique brodée autour de cafés, de galeries d’art, de lieux de diffusion artistique, de boutiques de toutes sortes, de marchés tenant des produits locaux, d’espaces publics variés et d’un réseau de voisinage intense et à visage humain⁴⁸. Pour faire apparaître une telle ambiance, les stratégies créatives typiques se déploient d’ordinaire par l’application d’une politique culturelle soutenant les arts dans la ville, par la création de pôles thématiques (quartiers des arts, de l’innovation, etc.) dans les plans d’urbanisme, par la tenue d’une campagne de *branding* pour la ville assortie d’un slogan rassembleur, par l’organisation ou le financement de festivals, par la construction d’équipements culturels et par l’application d’une stratégie touristique cohérente avec la redéfinition identitaire souhaitée. Sur le plan financier, Graeme Evans précise que les gouvernements interviennent dans ces stratégies en soutenant les entreprises et les organismes par l’entremise de bourses, de prêts ou d’avantages fiscaux, en plus d’investir directement dans l’infrastructure physique (urbanisme, architecture) ou dans l’infrastructure « molle » (Internet sans fil, système de communication, etc.) (Evans, 2009, p. 1028).

⁴⁸ Nous reviendrons sur l’articulation de la pensée de Jane Jacobs et celle de Richard Florida qui a beaucoup à voir avec Toronto dans le prochain chapitre.

Dans l'ensemble, l'étude de la ville créative fait apparaître un paradoxe qui s'exprime le plus clairement lorsqu'il est question de la place ambiguë réservée à de nouveaux emblèmes architecturaux. On remarque ainsi que la redéfinition identitaire de ces villes oscille toujours entre le fait d'intervenir sur elles et le fait de laisser exister l'ambiance urbaine qui fait leur charme et leur originalité. Or, la façon de concilier, dans l'agenda créatif, la *conservation* identitaire avec quelque chose qui serait davantage de l'ordre de la *transformation* identitaire semble être un problème difficile à résoudre. Ce qui est en jeu, au fond, c'est une conception du capital culturel de la ville qui oscille entre la mise en valeur de ce qui est déjà acquis et la création de nouvelles interventions stratégiques appelées à souligner, justement, l'unicité de la ville telle qu'elle existe déjà. Le fait de marquer l'espace du sceau de la créativité prend donc une signification ambiguë tant il s'agit d'indiquer un capital culturel *vernaculaire* par des moyens *spectaculaires*, pour reprendre les termes d'Anouk Bélanger appliqués au cas de Montréal (Bélanger, 2005). Il semble en ce sens que les discours sur la ville créative ne considèrent pas de façon univoque le rôle que les nouvelles icônes peuvent jouer dans le renouveau identitaire des villes. Si l'attitude générale des planificateurs culturels consiste, comme à Toronto, à accueillir favorablement les équipements culturels monumentaux (Boudreau, Keil et Young, 2009, p. 189), d'aucuns reconnaissent qu'ils correspondent vraiment à l'idée de culture urbaine à l'échelle locale prétendument valorisée par la classe créative :

Florida emphasizes that these creative types look for a grassroots, current, independent, street-level cultural life expressed by local musicians, artists and performers. They are less interested in the institutional culture of museums and symphonies (Reid, 2006, p. 52).

Il est d'ailleurs très clair que Richard Florida lui-même est défavorable aux interventions iconiques qui se cabrent devant leur contexte et propose plutôt un rôle plus humble pour l'architecture dans la ville créative : « *architecture is neither a thing-in-itself nor an end-in-itself. It functions best – or perhaps it only really*

functions – when part of an organic, vital, human community » (Diamond, Schmitt et Gillmor, 2008 p. 9). Est-ce à dire, finalement, que la ville créative et l'architecture iconique font deux et que leur cohabitation n'est que le fait d'un dédoublement stratégique? Pas tout à fait, car un emblème architectural peut aussi servir les intérêts de la ville créative dans une logique rétroactive :

Apart from drawing visitors into an area, such venues [new flagship cultural institutions] and recoding of a district tend to encourage a proliferation of small, broadly cultural businesses, from graphic design and architectural design firms to designer-bars and boutiques, all catering from a new cultural class as it were (Miles, 2005A, p. 889).

Ainsi, nous dirons dans l'ensemble que si les considérations urbanistiques de la ville créative ne coïncident pas complètement avec la vision de l'architecture dans la régénération urbaine par la culture, les deux demeurent néanmoins compatibles, car elles appartiennent à une logique d'ensemble de transformation identitaire où l'on compte agir à la fois sur le sens des lieux, sur le capital culturel et sur l'image d'une ville (image de soi et perception des autres). À cet égard, les différences d'opinion dans une même ville en ce qui concerne le capital culturel à valoriser (vernaculaire ou spectaculaire) feront apparaître différentes façons de marquer l'espace.

3.3 Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre comment l'architecture iconique s'inscrit dans des stratégies urbaines qui interpellent l'identité des villes dans leur totalité. Si l'effet de la culture sur la régénération d'une ville demeure, pour certains, un mythe, si sa capacité à générer de la cohésion sociale reste discutable et s'il est difficile de mesurer le succès économique de telles stratégies, il semble néanmoins que la transformation identitaire proposée fait écho à un désir de changement qui existe dans les villes où l'on applique ces stratégies. Nous tenterons d'y voir plus clair dans le prochain chapitre en nous intéressant à la mutation des représentations de Toronto

alors qu'elle est doublement soumise, depuis les années 2000, à une stratégie de régénération urbaine par la culture et au projet de ville créative.

CHAPITRE 4

L'IDENTITÉ TORONTOISE EN TRANSFORMATIONS

Nous avons vu jusqu'à maintenant que l'architecture iconique se présente essentiellement comme une rupture dans un continuum urbain, une coupure conçue de manière à provoquer une transformation dans la ville. Le cas de la Renaissance culturelle de Toronto dans les années 2000 nous a montré dans le second chapitre qu'une telle dynamique spatiale s'inscrit dans un lieu particulier où se développe une culture architecturale spécifique à la ville et opposée à la stratégie iconique importée d'ailleurs. Le dernier chapitre a été l'occasion de rappeler que cette stratégie n'est pas purement d'ordre architectural, mais qu'elle s'inscrit plutôt dans une logique à l'échelle urbaine où la régénération concerne ultimement le désir de transformer l'identité de la ville. C'est donc dire que les projets architecturaux issus de la Renaissance culturelle torontoise que nous allons étudier ultimement dans cette thèse ne seront pas seulement entrevus selon leur rapport avec leur environnement urbain limitrophe. Si ces nouveaux équipements culturels présentent des caractéristiques dignes d'intérêt à cette échelle de lecture, nous estimons que c'est lorsqu'ils sont considérés dans leur rapport contrasté (ou non, selon les projets) avec la ville au complet que se révèle leur sens. Toutefois, à cette échelle urbaine, les caractéristiques morphologiques laissent place à un matériau discursif, à une identité sur laquelle on veut agir et qui repose finalement sur un imaginaire urbain. Puisque nous disons enfin que l'icône tire sa particularité de sa relation avec un environnement urbain entrevu dans sa totalité, nous tenterons dans ce chapitre de définir l'imaginaire urbain torontois dans lequel apparaissent les icônes de la Renaissance culturelle, un imaginaire dont elles cherchent d'ailleurs à se soustraire puisqu'elles voient le jour précisément alors qu'une impulsion au changement anime la ville au complet. De fait, les icônes architecturales ne représentent ici que la pointe de l'iceberg d'une volonté de changement provenant de la base. Dans les pages à venir, nous allons ainsi

documenter le climat de changement en vigueur à Toronto dans les années 2000 sur le plan identitaire, un climat supposant que la situation était devenue insatisfaisante et qu'elle demandait à être transformée. Cette situation prendra ici la forme d'un imaginaire urbain torontois hérité du passé que nous tenterons de reconstituer en présentant une série de couches discursives organisées autour des caractérisations principales de la ville (surnoms, expressions, slogans, etc.) depuis sa fondation jusqu'à aujourd'hui. Ce matériau, réactualisé dans un imaginaire urbain actuel, constituera ultimement l'environnement élargi sur lequel les icônes architecturales seront appelées à agir. Mais puisque ces icônes ne viennent pas seules, nous terminerons ce chapitre par une description des autres composantes du mouvement de transformation identitaire propre à Toronto dans les années 2000. Ce mouvement en viendra sûrement à former, un jour, une nouvelle couche discursive dont la ville héritera et à l'intérieur de laquelle l'architecture iconique aura certainement joué un rôle important.

4.1 Les divers visages de Toronto

L'exercice auquel nous allons nous livrer ici, soit reconstituer l'imaginaire urbain torontois à partir des dénominations courantes de la ville à travers son histoire, peut sembler périlleux de prime abord, car il s'agit de catégories larges et aux contours flous désignant des réalités encore plus larges et abstraites. Il convient en ce sens de tracer les limites de cet exercice avant de s'y plonger. D'abord faut-il réitérer l'objectif de ce travail d'excavation de l'imaginaire de la ville pour en justifier les paramètres : le contexte de transformation identitaire des années 2000 à Toronto a fait apparaître de nombreuses manifestations où les agents de transformation de la ville se positionnent par rapport à son imaginaire hérité à travers le temps. Or, le type de rapport qui est établi avec le passé varie énormément entre l'opposition stricte et la filiation mnémonique. De plus, les représentations qui tissent ensemble un imaginaire urbain torontois sont très variés et renvoient en outre à des époques fort différentes. Toutes ces représentations, néanmoins, sont interreliées et forment un tout complexe

et opaque qu'il est difficile d'analyser en regard de la transformation identitaire en cours sans qu'un travail de clarification ne soit tenté pour en comprendre les mécanismes internes. Nous pourrions ainsi parler de « travail de mémoire » pour qualifier cet exercice de dé-densification de l'imaginaire urbain torontois.

Sur le plan méthodologique, le point de départ de ce travail de mémoire consiste à regarder la surface de l'imaginaire urbain comme si elle reposait sur des couches de représentations antérieures de la ville. À l'instar de l'étude de la mémoire patrimoniale chez Lucie K. Morisset (2009), nous allons à notre tour entrevoir cet imaginaire comme un palimpseste où les inscriptions précédentes laissent des traces à la surface de la mémoire, des traces qui président à leur tour à la réécriture du devenir de la ville. Nous supposons par ailleurs que de telles traces ont existé à chaque épisode de perlaboration d'une caractérisation émergente de la ville, et que chaque nouvelle couche de l'imaginaire est en quelque sorte tributaire de la précédente en se positionnant par rapport à elle, dans un rapport complexe d'opposition ou de filiation. Nous énonçons à cet égard une règle importante concernant le travail de remémoration que nous entreprenons : puisque notre objet d'étude est essentiellement l'imaginaire urbain à l'époque de la Renaissance culturelle de Toronto dans les années 2000, nous ne retiendrons que les traces du passé parvenues jusqu'à nous, aussi diluées soient-elles. Cette restriction est fort importante, car elle signifie que nous allons proposer autre chose qu'une périodisation de l'histoire de la ville en bonne et due forme. Les représentations qui seront retenues sont souvent apparues au crépuscule d'un stade de développement de la ville et ne correspondent pas exactement à l'évolution de sa condition formelle signifiée par des événements concrets comme une guerre, ou l'apparition du système routier, par exemple. D'ailleurs, nous sommes conscients que les caractérisations qui décrivent le climat social à une époque donnée peuvent avoir fait l'objet d'un travail de réécriture subséquent et qu'elles sont des distorsions consécutives d'une mémoire écrite en marge du développement réel de la ville. Or, c'est bel et bien à ces réécritures

successives que nous allons nous intéresser, précisément parce qu'elles permettent – peut-être mieux que n'importe quel fait ou donnée statistique – de saisir l'esprit d'une époque⁴⁹. Précisons enfin que les désignations et descriptions qui nous ont intéressé ne sont pas seulement les dénominations officielles de la ville (qui a officiellement changé de nom une seule fois, de York à Toronto, en 1834), mais proviennent également de la culture populaire, de certains travaux savants et littéraires ainsi que de contributions médiatiques ayant permis de forger l'imaginaire de la ville. Nul besoin d'ajouter à cet effet qu'aucun souci d'exhaustivité n'a animé notre recherche tant il aurait été impossible – et infructueux – de débusquer toute représentation de la ville ayant existé là et ailleurs, individuellement et collectivement, sur une partie ou sur la totalité de la ville, au cours des deux siècles et plus de son histoire. Ces avertissements faits, il est temps d'opérer une série de coupes transversales dans l'histoire de Toronto afin de dégager les points forts de sa constitution mnémonique actuelle.

4.2 Une croissance en rupture d'échelles

Une première aberration socio-historique pour commencer cette exploration : nous allons réduire l'imaginaire de la ville dans la longue période entre sa fondation en 1793 et la fin de la Deuxième Guerre mondiale en 1945 à deux caractérisations emblématiques seulement, « *Muddy York* » et « *Toronto the Good* ». Un tel amalgame, passée la surprise, sert pourtant l'objectif énoncé précédemment et correspond également aux contraintes méthodologiques que nous avons posées. De manière fort évocatrice, il apparaît en effet que l'imaginaire torontois actuel accorde moins d'importance aux distinctions entre la capitale coloniale, la cité victorienne, la

⁴⁹ Nous entrons dans le vif du débat qui a animé les penseurs « postmodernes » quant à la substitution d'une histoire objective et essentialiste par une conception de la vérité saisissable à travers des constructions discursives de nature essentiellement subjective. Notre position dans le débat, résolument plus près desdits « postmodernes », pourrait se résumer à ce passage de Régine Robin : « Je pense pour ma part qu'il n'y a pas de mémoire juste, ni d'entière réconciliation avec le passé. Il y a toujours du "trop peu" et du "trop" en fonction des conjonctures et des remaniements affectant les grands récits du passé ». (Robin, 2003, p. 34).

métropole édouardienne et la ville transitoire de l'entre-guerres qu'elle amalgame toute l'époque précédant la Seconde Guerre mondiale sous des caractéristiques relativement homogènes qui survivront à ses ré-identifications subséquentes. Ajoutons également que cette longue période historique précédant la Seconde Guerre mondiale, si on la compare aux courtes périodes de changement qui vont marquer la deuxième partie du XX^e siècle, est en phase avec la rupture d'échelle qui caractérise le développement de la ville entre ces deux époques. À tous les plans, la croissance de Toronto en deux siècles aura été rien de moins qu'exponentielle, ce qui fait évidemment en sorte que son histoire s'est aussi accélérée et se situe, particulièrement à partir de l'après-Deuxième Guerre mondiale, à une échelle incomparable avec la ville du XIX^e siècle. Pour donner une idée de cette rupture d'échelle, signalons que la croissance démographique de la ville dans son premier siècle d'existence était déjà impressionnante : de 241 personnes en 1797 (quatre ans après sa fondation), Toronto compte 208 040 habitants un siècle plus tard (1901) (Glazebrook, 1971, p. 20/193). La croissance de la population se poursuit dans la première partie du XX^e siècle bien qu'on observe un ralentissement entre 1921 (521 000) et 1961 (672 000) (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 200). Or, c'est surtout après la Deuxième Guerre mondiale, alors que le territoire de la ville s'agrandit, que sa population va exploser pour atteindre un total de 2 503 281 personnes en 2006, ce qui en fait maintenant la ville la plus peuplée au Canada (Statistique Canada, 2007). En considérant la région métropolitaine de Toronto dans son ensemble⁵⁰, ses 5,5 millions d'habitants la placent en 2006 devant la population cumulée des trois territoires canadiens, des quatre provinces maritimes, ainsi que de la Saskatchewan et du Manitoba (4,6 millions de personnes en tout) (Statistique Canada, 2011).

Si la rupture d'échelle dans la croissance démographique de Toronto se produit quelque part au milieu du XX^e siècle, le pivot entre ces deux « époques »

⁵⁰ Le *Greater Toronto Area* (GTA) inclut la ville de Toronto ainsi que quatre municipalités limitrophes : Durham, Halton, Peel et York (OECD, 2010).

concerne surtout des transformations socioculturelles et économiques qui, combinées, font en sorte que Toronto est devenue une « métropole contemporaine » seulement depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale (Stanwick et Flores, 2007, p. 13). Depuis, l'ancienne capitale provinciale de tradition anglo-victorienne est devenue, en quelque sorte, le symbole renversé de la ville moderne et dynamique qu'on connaît aujourd'hui, d'où un certain gommage des étapes de l'évolution qu'elle a traversée pendant un siècle et demi. William Dendy et William Kilbourn, dans les années 1980, parlent ainsi du Toronto du début du XX^e dans les termes suivants :

For a long time nothing seemed to change. [...] This smug provincial Canadian city was a haven of peace and security in a difficult and dangerous world (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 199).

Si cette longue période dans l'histoire de Toronto compte plusieurs épisodes dont nous ferons état sous peu, il apparaît néanmoins que seules deux grandes caractérisations ont chapeauté cette ville avant son entrée de plain-pied dans la modernité, soit l'image de « *Muddy York* » et celle de « *Toronto the Good* ». Nous verrons ensuite que ses caractérisations subséquentes vont la dépeindre comme « *The City That Works* », « *The City of Neighbourhoods* », « *World-Class City* » et « *Torontopia* ».

4.2.1 *Muddy York*

Nous venons d'évoquer la question des ruptures d'échelles qui ont caractérisé l'histoire de Toronto. Nous pourrions ajouter que sa croissance fulgurante est d'autant plus étonnante que rien ne semblait destiner ce lieu à devenir la plus grande ville du Canada lorsque qu'en mai 1793, le commerçant français Jean Baptiste Meilleur guide John Graves Simcoe, le premier lieutenant-gouverneur du Haut-Canada, dans la baie de Toronto. À cette époque, plusieurs villes de la Province de Québec récemment scindée en deux par l'Acte constitutionnel (1791) sont déjà très développées (Montréal, Québec) tandis que la plus grosse ville du Haut-Canada est Kingston. Le

siège temporaire du gouvernement se trouve cependant à Newark, un lieu privilégié en amont des chutes Niagara⁵¹. Or, le lieutenant-gouverneur Simcoe juge Newark trop vulnérable face aux troupes américaines contre lesquelles l'armée britannique vient de perdre la guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783). Il part donc à la recherche d'un site plus éloigné de la frontière étasunienne pour fonder une capitale permanente. Ajoutons à cet effet que l'arrivée massive des loyalistes dans le Haut-Canada suite à la guerre d'indépendance⁵² provoque un certain empressement pour organiser la vie coloniale, et la recherche d'une capitale en bonne et due forme deviendra rapidement une des priorités du gouvernement colonial.

On connaît alors le territoire de Toronto, sur la rive nord du lac Ontario, principalement parce qu'on y trouve l'embouchure de la rivière Humber qui constitue un passage pour accéder au lac Huron situé plus au nord. En 1750, les Français avaient construit, à l'embouchure de la rivière, un comptoir de traite appelé Fort Brûlé (en l'honneur d'Antoine Louis Rouillé, ministre français de la Marine et des Colonies), ou encore Fort Toronto, selon une autre appellation courante sous le Régime Français. Le nom « Toronto » est tiré de la langue iroquoienne, les Hurons ayant été les principaux occupants de la région depuis au moins l'an 1300 selon des recherches archéologiques récentes (Williamson, 2008, p. 38). L'étymologie de « Toronto » a fait l'objet de nombreuses spéculations au cours du temps; une croyance fort répandue depuis le XIX^e siècle veut que le terme signifie « lieu de rencontre », une interprétation relayée depuis dans de nombreux écrits sur la ville. De manière générale, les auteurs récupèrent cette interprétation pour souligner comment ce nom sied parfaitement à la métropole cosmopolite que Toronto deviendra au XX^e siècle. Des recherches plus récentes tendent cependant à démontrer que cette

⁵¹ Aujourd'hui Niagara-on-the-Lake.

⁵² La situation du Bas-Canada est alors moins propice à l'établissement des loyalistes. La majorité francophone nouvellement assujettie à la couronne britannique (1763) affiche une loyauté sans grande conviction envers son nouveau souverain, et plusieurs de ses sujets (notamment d'origine britannique) montrent même de la sympathie pour l'indépendance américaine (Lamonde, 2000, p. 17-35).

étymologie serait inexacte, comme le résume Alan Rayburn dans son étude sur l'origine des noms des villes canadiennes :

The historical, cartographic, and linguistic evidence appears reasonably conclusive that the name Toronto is derived from the Mohawk description of the fish weirs [*bordigue*]⁵³ 125 kilometers north of the city, with the name migrating by way of *Lac de Taronto*, *Passage de Taronto*, *Rivière Taronto*, and finally *Fort Toronto*. All other theories – ‘place of meeting’, ‘plenty’, ‘harbour’, ‘lake opening’, an Italian engineer called Tarento, trees in the Toronto Islands – lack credibility (Rayburn, 2001, p. 237-238).

Le Fort de Toronto, ainsi nommé en référence au lac Toronto situé plus au nord⁵⁴, aura quant à lui une existence éphémère. Les Français choisiront en effet de brûler le comptoir en 1759 plutôt que de le perdre aux mains des Britanniques qui viennent de conquérir la Nouvelle-France (Glazebrook, 1971, p. 6). En 1787, le territoire de Toronto (ainsi qu'une grande partie de l'Ontario actuelle) est acheté à la tribu des Mississaugas par Lord Dorchester, le gouverneur général des colonies britanniques d'Amérique du Nord. Le site présente un avantage décisif sur le plan militaire : il se situe au fond de l'étendue du Lac Ontario, à bonne distance des États-Unis, et se trouve à l'abri à l'intérieur d'un vaste bras de mer⁵⁵. Le lieutenant-gouverneur Simcoe fonde Toronto quelques années plus tard, en 1793, et en fait, dès lors, le lieu d'implantation de l'Assemblée provinciale. Or, on sait maintenant que le site de prédilection de Simcoe pour implanter une capitale permanente était plutôt celui de London, mais son isolement dans les bois fit en sorte que le lieutenant-gouverneur dût remettre à plus tard le projet d'y fonder une capitale portant l'auguste nom de Georgina (Mulvany, Mercer et Blackett, 1885, p. 9). Simcoe se rabat donc sur le site de Toronto qu'il renomme immédiatement York en l'honneur du Prince Frederick, fils du roi Georges III et duc d'York. Par delà l'avantage militaire d'une

⁵³ « Bordigue : Enceinte en clayonnages qui, au bord de la mer, sert à prendre ou garder du poisson ». Définition du *Petit Robert 2006*.

⁵⁴ Lac Simcoe de nos jours.

⁵⁵ L'archipel des îles de Toronto, tel qu'il existe aujourd'hui, était alors une péninsule. Tandis que l'on considère pendant des années la possibilité d'ouvrir un canal dans la péninsule pour faciliter la navigation du côté est, une violente tempête survenue le 13 avril 1858 crée une brèche dans le secteur qu'on désire ouvrir et sépare depuis les îles du rivage (Glazebrook, 1971, p. 101).

implantation dans ce lieu, il semble cependant que le site même de York n'était pas des plus invitants pour fonder une ville, notamment à cause du sol marécageux au fond de la baie. La réticence de Simcoe à fonder une capitale permanente en ces lieux s'explique peut-être par le spectacle désolant qu'il trouve à son arrivée et qu'on décrira plus tard ainsi : « *The present site of Toronto was then a desolate march, from which rose the smoke of two or three wigwams, whose denizens were the only inhabitants of the place* » (*Ibid.*, 9). Cette première prise de contact avec un site difficile constitue par ailleurs le fondement d'un premier mythe dans l'histoire de Toronto qui consiste à dire que la ville « *was not born great* » (Arthur et Otto, 2003, p. 221), ou qu'elle était « *lower-born than her more glamorous North American siblings like New York, Montreal or San Francisco* » (Williamson, 2008, p. 118). Un problème en particulier afflige la jeune capitale durant ses premières années d'existence et lui vaudra même son premier surnom, « *Muddy York* » (York Boueuse) (Rayburn, 2001, p. 236). On devine bien le caractère péjoratif de cette désignation qui ne concerne qu'indirectement le problème – réel, au demeurant – des rues boueuses⁵⁶. De fait, le sobriquet *Muddy York* raconte surtout l'histoire des difficultés d'adaptation de la classe politique à cette ville neuve et sans attraits, située aux confins de la civilisation et à distance des cités pavées que ses membres avaient connues ailleurs. Ainsi naît dans la douleur une ville qui sera rapidement marquée par l'omniprésence d'une élite conservatrice.

York, au début du XIX^e siècle, demeure avant tout une capitale provinciale, voir même, un « *village provincial* » vu sa très petite taille (Careless, 1984, p. 19). L'activité économique y fleurit lentement, mais c'est surtout la politique qui rythme la vie de la communauté. En 1813, la ville est occupée pendant cinq jours par les Américains. La bataille de York fait partie d'une large offensive lancée par le Congrès américain en 1812 contre les colonies britanniques. On croit alors que les

⁵⁶ La situation des rues boueuses, mis à part les désagréments ordinaires qu'elle cause, peut constituer un problème sanitaire important en permettant aux insectes transportant la malaria de se multiplier. C'est ce qui arriva à York dans ses premières années d'existence (Mulvany, 1884, p. 246).

colons du Haut-Canada n'attendent qu'à être libérés du joug de la couronne britannique, ce qui s'avèrera finalement infondé, du moins pour le moment (Glazebrook, 1971, p. 44). Au terme du conflit, une certaine stabilité politique s'installe et profite au développement de la vie civique et économique de York qui sera dès lors caractérisée par la mainmise des élites torys (conservatrices et loyalistes) sur la ville. Dans l'ensemble, le caractère résolument conservateur de ses habitants et les difficultés inhérentes à l'implantation d'une nouvelle capitale coloniale en font un milieu de vie austère comparativement à d'autres villes des colonies britanniques. Le sous-développement de la vie civique de York se traduit notamment par le fait que la ville est dépourvue d'un centre névralgique à cette époque, comme l'indique en 1829 la femme d'un immigrant et homme d'affaires irlandais, Mary Gapper O'Brien, pour qui la ville « *is all suburb [...]. The town is so scattered that I hardly know where the centre may be* » (Glazebrook, 1971, p. 58). Sur le plan de la morphologie urbaine, le plan militaire établi par Alexander Aitkin dès 1793 prédispose la ville à se développer sans un centre véritable. L'architecte Eric Arthur critiquera plus tard cette grille orthogonale, composée de rues linéaires se croisant à angles droits et formant de grands blocs, comme étant « *practical but indescribably mean and unimaginative* » (Arthur et Otto, 2003, p. 16). La grandeur des parcelles – qui accueillait une ou deux propriétés seulement au départ – sera, dans les faits, défavorable à la formation d'une ville avec un noyau compact. Nous pourrions aussi ajouter que le fait de respecter une grille militaire correspondait bien à certaines des aspirations profondes des torys, comme le signale Patricia McHugh : « *Toronto's settlers had most assuredly brought English order, clarity, and reasonableness to the Canadian wild* » (McHugh, 1989, p. 9). Ana Jameson, la femme du politicien Robert Sympton Jameson, laissera enfin une description un peu terne de York qui résume bien son état en 1836 : « *A little ill-built town on low land, at the bottom of a frozen bay, with one very Church without tower or steeple* » (Arthur et Otto, 2003, p. 62).

4.2.2 *Toronto the Good*

Les torys ont cependant des opposants politiques : les réformateurs, influencés par le républicanisme américain, militent dès les années 1820 pour le démantèlement du système de faveur dans l'octroi des terres profitant alors à un groupe fermé de propriétaires majoritairement anglicans, le « *Family Compact* » (Romney, 1984, p. 12-14). Le premier maire de Toronto sera d'ailleurs un réformiste. La ville, qui retrouve son nom autochtone en 1834 à la suite de son incorporation par la province, aura en effet William Lyon Mackenzie comme premier maire, le même Mackenzie qui prendra la tête des rébellions contre le gouvernement colonial britannique dans le Haut-Canada en 1837-1838. L'octroi des terres à une minorité appartenant au *Family Compact* est alors un problème particulièrement criant à Toronto puisqu'on monnaye la venue des notables et des immigrants britanniques dans la capitale isolée contre le seul bien qu'on peut offrir en retour, soit de grandes parcelles de terre de 400 000 mètres carrés (100 acres) appelées « *liberties* » et situées aux limites de la ville (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 5). Sur le plan politique, l'Acte d'Union de 1840 aura pour objectif de freiner l'influence du *Family Compact* dans les deux colonies britanniques par leur union en une seule entité politique et par l'adoption du principe de « gouvernement responsable » (Monet, 2012). Cependant, compte tenu notamment de l'influence des fraternités torys dans la politique municipale – les orangistes, par exemple⁵⁷ –, une culture conservatrice et sectaire restera bien implantée à Toronto, un fait que souligne par ailleurs Charles Dickens lorsqu'il commente sa courte visite de 1842 : « *The wild and rabid Toryism of Toronto is, I speak seriously, appalling* » (Middleton, 1923, p. 679). Or, on ne peut pas dire qu'il ait complètement détesté la ville pour autant puisqu'il constate qu'elle est :

⁵⁷ « *In Victorian Toronto a major component of the political system was, of course, the Orange Order. An organization largely composed of plebeians and, later in the cities, proletarians, the order was a secret society with deep roots in the Irish struggle. Its proud trinity of crown, empire, and protestantism provided its members with an ideological tradition, but one that had to be constantly reformulated in the Canadian context* » (Kealey, 1984, p. 41).

full of life and motion, bustle, business and improvement. The streets are well paved, and lighted with gas; the houses are large and good; the shops excellent... there are some which would do no discredit to the metropolis itself (Dickens cité dans Arthur et Otto, 2003, p. 68).

Le portrait peint par l'auteur britannique est en phase avec la nouvelle ère victorienne qui s'ouvre et avec la transformation rapide du cadre urbain torontois, un progrès qui sera marqué par le boom immobilier des années 1850 et 1860 (Arthur et Otto, 2003, p. 152). L'arrivée de colons européens au Canada s'était en fait intensifiée depuis les années 1830 et avait exercé une pression sur le milieu agraire accélérant, en retour, le processus d'urbanisation des villes canadiennes (Careless, 1984, p. 43). Conséquemment, les progrès de l'urbanisation se font sentir à tous les niveaux (transport, commerce de détail, industrie, activité portuaire, etc.), et particulièrement sur la vie culturelle (presse, arts, librairies, universités, etc.) qui commence à donner un caractère distinctif à la ville. Sans parler encore de maturité, certains commentateurs, tel Charles Pelham Mulvany en 1884, saluent la vitesse à laquelle Toronto rattrape et même dépasse en quelques décennies des villes nord-américaines pourtant beaucoup plus anciennes :

Ever since its fondation [...], Toronto has held the foremost place not only in English Canada, but in all British America, including the old French provinces, as the centre of improvement (Mulvany, 1884, p. 70).

Nous reviendrons plus tard sur l'idée – très caractéristique – de penser Toronto dans une perspective comparative avec d'autres villes. Retenons pour l'instant qu'on bascule à cette époque vers une situation où les habitants éprouvent de plus en plus un sentiment de fierté pour leur ville, un sentiment qui va croître dans les décennies à venir. Sir. George Arthur, le dernier lieutenant-gouverneur du Haut-Canada, dira en 1840 que Toronto : « *is just quite now a scene of gaiety – the resort of the fashionable world* » (Glazebrook, 1971, p. 98). La nouvelle partition politique qui s'ouvre en 1840 avec l'Acte d'Union verra d'ailleurs la ville servir de capitale de la Province du Canada à deux brèves reprises, soit de 1849 à 1852 et de 1856 à 1859, ce qui va renforcer les accès de fierté de membres les plus en vue de la jeune capitale. Au-delà

de la politique, c'est aussi le caractère marchand de la ville qui s'enracine dans son identité et qui devient, en quelque sorte, sa vraie « raison d'être » à partir de la deuxième partie du XIX^e siècle :

Toronto's self-made merchants and bankers perfectly represented the industrious and Earnest spirit of the Victorian Age into which they were moving: hard-working, ambitious, outwardly complacent (McHugh, 1989, p. 9).

La croissance économique de Toronto à cette époque est telle qu'elle devient le deuxième centre économique de l'Amérique britannique derrière Montréal. Deux facteurs provoquent cette croissance et replacent la ville au centre d'un réseau continental d'échange : l'adoption par l'Angleterre du principe de libre échange dans les colonies en 1846⁵⁸ et le début de l'ère du chemin de fer. La fierté nouvellement acquise par la classe dirigeante torontoise sera bientôt doublée d'un retour en force des valeurs puritaines face aux calamités causées par l'industrialisation rapide de la ville. Ces traits constitueront les deux premiers pôles (parmi trois) de la seconde image de Toronto évoquée dans cette recension, celle de « *Toronto the Good* » (Toronto la Bonne). Il faut revenir au début des années 1850 pour voir réapparaître clairement, dans un nouveau contexte, les traits du conservatisme qui avaient marqué la colonie dès ses premières années.

À travers les époques, on a souvent fait la remarque que Toronto est une ville où l'essentiel de la vie publique se passe derrière des portes closes, dans la sphère privée. La formule consacrée par le critique littéraire Northrop Frye (1912-1991) est que Toronto est « *a good place to mind your own business* » (Cité dans Fulford, 1995, p. 1). Bien longtemps après Frye, soit en 1992, l'auteure britannique Jan Morris fait un commentaire similaire lorsqu'elle appelle Toronto « *the most underdemonstrative city that I know, and the least inquisitive* », et fait plus loin la remarque suivante : « *It swarms with clubs, cliques, and cultural societies, but seems armour-plated against the individual* » (Morris, 1992, p. 97). Ce qui est vrai à la fin du XX^e siècle à propos

⁵⁸ La nouvelle politique fait en sorte que Montréal perd ses privilèges antérieurs.

des clubs privés l'est en fait depuis le début de la colonie, comme l'explique ici Charles Pelham Mulvany dans un langage propre aux années 1880, époque où le commentaire fut écrit :

From the earliest days, when Little York began to emerge out of its native mud, there existed in our midst those admirable organizations by which the strong and well-to-do are banded together to assist their weaker brothers, and to stretch out the right hand of fraternity to the newly-arrived immigrant, helpless amid strange surroundings, and depressed by recent memories of the Motherland which he has left behind him (Mulvany, 1884, p. 128)

Puisque les clubs privés se font un devoir d'être charitables, on comprend qu'ils se permettent d'agir, en retour, comme les gardiens de l'ordre moral dans un contexte propice à la perdition. En réalité, Mulvany décrit surtout le rôle perçu de ces organisations à partir de la deuxième partie du XIX^e, alors que la ville fait face à une vague d'immigration importante qui menace, toujours selon ces organisations, l'ordre établi. L'arrivée d'une vague d'immigrants irlandais au début des années 1850 va rendre les clubs privés encore plus importants dans l'organisation de la vie sociale. Les Irlandais fuient la Grande famine (1845-1849) et s'installent massivement à Toronto, allant jusqu'à occuper des quartiers entiers, mais leur intégration est difficile. S'en suivront de nombreux antagonismes sur les plans politique et religieux – les nouveaux immigrants étant catholiques pour la plupart –, mais aussi et surtout, un renforcement du mouvement de tempérance prônant la prohibition de l'alcool (Careless, 1984, p. 76). Vingt ans après l'arrivée des Irlandais, dans les années 1880, on dénombre ainsi onze « sociétés de tempérance » à Toronto divisées en vingt-cinq loges, en plus d'un journal consacré à la question, le *Canada Citizen and Temperance Herald* (Mulvany, 1884, p. 140-141/202). En somme, ces sociétés prohibitionnistes ne sont pas les seules ni les plus anciennes, et encore moins les plus stables dans le temps, mais elles incarnent bien un certain repli sur soi et une mainmise sur la vertu qui va caractériser la haute société torontoise pendant toute l'époque victorienne.

Les décennies subséquentes vont renforcer ces dispositions, notamment parce que l'immigration sera constamment en hausse. Face à cette évolution, le repli

puritain et une certaine suffisance de la bourgeoisie torontoise sera telle qu'un nouveau pôle de la caractérisation de Toronto va émerger et compléter la représentation de « *Toronto the Good* »; l'idée de plus en plus présente consiste à dire que la ville est monotone. Signalons à cet effet que l'expression « *Toronto the Good* » a été formulée par William Howland, le maire de la ville en 1886-87 qu'on décrit dans les termes suivant : « *anti-vice, anti-gambling, anti-liquor, Bible-thumping mayor* » (Maloney, 2010). En somme, la représentation de « *Toronto the Good* » exprime, à la base, le caractère puritain de la ville. Or, le fait de s'autoproclamer vertueuse témoigne aussi d'une certaine suffisance acquise en regard des succès de la ville tout au long du XIX^e siècle. Dans un sens purement péjoratif, l'expression désigne enfin une ville ordonnée et sécuritaire, certes, mais complètement dépourvue d'attrait pour les mêmes raisons. Ce troisième volet est davantage exprimé d'un point de vue extérieur et constitue, en quelque sorte, la première impression du reste du monde de cette ville en émergence, un instantané qui, comme nous le verrons, va marquer durablement la perception de Toronto à l'étranger. Ainsi, dans les années qui suivent la Confédération du Canada en 1867, la capitale de l'Ontario progresse à tous les niveaux, mais elle est de plus en plus perçue de manière négative :

In the last decade of the nineteenth century Toronto could be seen at its best and at its worst. [...] Toronto was not popular. It was accused of smug satisfaction with wordly success. Perhaps that could be written off as envy, but the charges mounted: boring because of outmoded puritanism; bigoted in matters of race and religion; more British than the queen (Glazebrook, 1971, p. 161).

Évidemment, de telles généralisations étant ce qu'elles sont, on passe sous silence de nombreuses voix modérées et progressistes qui se font entendre à Toronto à cette époque, ainsi qu'on néglige de souligner le progrès de certains aspects de la vie sociale. La culture, notamment, se développe considérablement au tournant du XX^e siècle, et voit, par exemple, apparaître l'important *Art Museum of Toronto* (qui deviendra l'*Art Gallery of Ontario*) dès 1900 (Reid, 2006, p. 22). N'empêche, un certain fanatisme ultraprotestant caractérise la bourgeoisie torontoise au tournant du siècle; il s'exprimera surtout en réaction à l'ultramontanisme alors en vogue au

Québec – un courant d'idées tout aussi fanatique – et prendra pour cible, plus généralement, la religion et la langue des Canadiens français. Cette situation fera dire à Dendy et Kilbourn que l'élite torontoise de l'époque affiche « *an attitude blended of smug superiority and happy ignorance* » (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 91).

Un autre volet de l'attitude intransigeante de l'élite torontoise s'exprime par la quantité et la sévérité des codes de pratiques civiles : interdiction de sollicitation publique, parcs fermés aux indésirables, interdiction de commerce le dimanche, réglementation sévère concernant la vente d'alcool puis prohibition, et ainsi de suite. Ernest Hemingway sera de ces visiteurs étrangers qui vont se frotter à la morale victorienne torontoise. De retour d'Europe où il a combattu pendant la Grande Guerre, le jeune journaliste américain trouve du travail au *Toronto Star*. Comme l'indique cependant William Barril, la correspondance entretenue par Hemingway durant son séjour de huit mois en 1919-1920 montre qu'il ne tenait pas la ville en haute estime :

Despite the warm welcome, Hemingway had already sunk into a bad mood by the time the train arrived in Toronto. After several years of artistic freedom in Europe, the clean, sober Protestant city in which he was planning to spend the next two years reminded him all too much of the churchy lifestyle of mother Grace (Burrill, 1994, p. 152).

Le destin de la ville pendant la première moitié du XX^e sera essentiellement rythmé par les événements communs vécus à l'échelle internationale, comme les deux guerres mondiales et la Grande Dépression, pour ne nommer que ceux-là. Or, tout indique à cet égard que le passage du temps et des épreuves, la modernisation constante de la ville et l'arrivée d'immigrants d'origine de plus en plus variée n'auront pas altéré considérablement les représentations d'eux-mêmes des Torontois. Deux exemples pour nous en convaincre : en 1934, la ville fête le 100^e anniversaire de l'incorporation de la ville et se montre très traditionnelle et « *British* » dans la façon de se décrire à travers les festivités (Glazebrook, 1971, p. 228). Les deux seules « nouveautés » sont l'inclusion de quelques autochtones en costume

traditionnel dans un défilé racontant l'histoire de York-Toronto, et l'organisation de jeux « ethniques » dans quelques parcs de la ville. Deuxième exemple datant des années 1940 cette fois : l'auteur et peintre britannique Wyndham Lewis s'installe à Toronto pour fuir la guerre et offre, dans une lettre à Edmund Wilson, un portrait de la ville qui aurait pu être écrit cent ans auparavant : « [*Toronto is*] *a sanctimonious ice-box... this bush-metropolis of the Orange Lodges* » (Fulford, 1995, p. 2). Il faut bien savoir que Lewis était un polémiste notoire et qu'il détestait le Canada (où il est pourtant né) (Hammond, 2010). Il va même jusqu'à publier un roman vaguement autobiographique, *Self Condemned* (Lewis, 1954), où le personnage principal, condamné à vivre dans un Toronto imaginaire – renommé « Momaco » –, choisit de se suicider pour échapper à sa situation... Son point de vue sur Toronto est assurément extrême, mais il correspond tout de même à une certaine conception de la ville qui est véhiculée pendant toute cette époque. Il semble par ailleurs que les Torontois eux-mêmes sont parfaitement au fait de leur réputation, ce qui ne semble pas les déranger outre mesure :

On the whole, too, [the visitors] still thought it to be dull and provincial. The residents were aware of their reputation. Some of them thought it nonsense. Others remarked lightly that Toronto was an overgrown village, uninteresting, perhaps, to visit, but a pleasant place in which to live (Glazebrook, 1971, p. 228).

Toronto the Good ne disparaîtra jamais complètement de l'imaginaire torontois, mais la ville que nous venons de décrire est sur le point, au milieu du XXe siècle, d'être écrasée sous le poids d'une région métropolitaine plus grosse, plus cosmopolite et jamais plus refermée sur elle-même comme autrefois.

4.2.3 *The City That Works*

La transformation identitaire de Toronto après la Deuxième Guerre mondiale, malgré sa rapidité et sa radicalité, se tramait déjà depuis un moment dans les replis d'une ville qui, en surface, semblait faire du sur-place à plus d'un égard. Ainsi Roger Hall décrit-il la ville au sortir du conflit mondial :

Toronto at war's end was still staid, sanctimonious, basically British, Protestant and shut up on Sundays. Nevertheless, below the bland surface a progressive mood stirred, one that had been set in motion during the six years of conflict and would eventually shake earnest, sedate Toronto to its sober roots (Hall, 2008, p. 100).

Plusieurs facteurs expliquent cette rapide transformation, mais elle est surtout l'effet d'une croissance économique soudaine, propulsée par l'économie de guerre, et qui va entraîner une série de conséquences typiques pour une métropole moderne en pleine expansion : le niveau de vie des citoyens augmente avec les salaires, l'immigration croît en conséquence, l'usage de la voiture s'intensifie et le réseau routier se développe, la ville se suburbanise dans la foulée, la criminalité est en hausse, la sécularité également, et finalement, tous les aspects de la vie urbaine se trouvent modifiés par la nouvelle donne économique. Dans la transition, la Ville reine devient aussi la métropole du Canada. Entre les années 1950 et 1980, Toronto dépasse en effet Montréal sur la plupart des indicateurs démographiques et économiques. Un tel renversement au sommet de la hiérarchie économique d'un pays est assez rare, surtout quand celui-ci a atteint un niveau d'urbanisation élevé; dans le cas présent, le changement de position s'explique en partie par le déclin relatif de Montréal qui verra plusieurs pôles de l'économie tertiaire déménager à Toronto durant cette période (Polèse, 1990). La croissance du secteur financier à Toronto en fera rapidement la « *unchallenged money capital* » du Canada (Hall, 2008, p. 111), un titre qui traduit aussi une nouvelle attitude confiante, créative et dynamique qui va animer la ville à la même époque (Martins-Manteiga, 2005, p. 13). L'ambition nouvelle acquise par Toronto sera incarnée à merveille par la création, en 1953, de Metropolitan Toronto, une entité politique régionale regroupant plusieurs villes (dont Toronto) et chargée de centraliser l'offre de services et de mener à terme les grands travaux d'infrastructure minés jusqu'alors par des mésententes diverses entre les niveaux de gouvernement (Fulford, 1995, p. 52-53). Son premier directeur, Frederick G. Gardiner, est un partisan de la croissance sans restriction, de la séparation fonctionnelle de la ville et de la démolition des taudis. On le compare d'ailleurs

fréquemment à son célèbre homologue new-yorkais Robert Moses qui, à la même époque, applique lui aussi les principes du « *urban renewal* » dans la métropole étasunienne, au grand dam de Jane Jacobs (Lemon, 1984, p. 343). Le principal héritage de l'omnipotent Gardiner aura, en outre, été la construction du réseau autoroutier de la région métropolitaine, en premier lieu duquel figure le Gardiner Expressway, une autoroute surélevée ceinturant le centre-ville du côté du lac Ontario⁵⁹.

D'autres transformations de la morphologie urbaine vont aussi avoir lieu dans les années 1950 : une première ligne de métro est inaugurée en 1954, et durant la même année, l'ouragan Hazel tue quatre-vingt-trois personnes des suites de l'inondation des nombreux ravins dans la ville, ce qui va entraîner un changement définitif dans la façon d'occuper ces importantes zones naturelles en milieu urbain – on y construisait jadis des maisons et des routes, on tâche depuis de les protéger (Fulford, 1995, p. 36). Le bouleversement socio-économique de la ville se fera enfin sentir dans plusieurs domaines connexes, comme les arts et la culture qui connaissent à cette époque un bouillonnement retentissant après une longue période de stagnation depuis les années 1920 (Tovell, 2007, p. 56). Comme l'indique Shaw Micallef, la construction d'un nouvel hôtel de ville aux lignes futuristes dans les années 1960 a constitué, pour plusieurs, l'emblème par excellence de ce renouveau culturel et civique après une période de sommeil prolongée :

When our crown jewel, the new City Hall, was opened in 1965, it was one of the indicators – maybe even the exact moment – that the city was evolving from its uptight 'Toronto the Good' reputation to something else – something Victoria or Edward could not have dreamed of (Micallef, 2005, p. 39).

L'entrée dans la modernité ne se fait cependant pas sans heurts, notamment à cause des tensions provoquées par le bouleversement de la composition

⁵⁹ Fait à noter, l'autoroute a été nommée en hommage à son directeur par Gardiner lui-même, alors qu'il était encore en poste à la tête de Metropolitan Toronto, un signe évident de la mégalomanie du personnage (Fulford, 1995, p. 56)!

démographique de la ville qui verra les descendants d'origine britannique devenir minoritaires en 1971 (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 208). De fait, si la mixité sociale en milieu urbain a été mieux gérée au Canada qu'aux États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale – où le modèle « invasion et succession » décrit par l'École de Chicago a renforcé la ségrégation dans les grandes villes – (Lemon, 1984), il ne faut pas croire pour autant que la vieille garde torontoise a accueilli les nouveaux arrivants sans broncher : « *Sombre old Toronto did not exactly welcome this huge influx with open arms [...], but neither was there huge hostility. The upper echelons of society did not change* » (Hall, 2008, p. 104). Il faudrait plutôt parler en ce sens d'une ville en transition sur le plan identitaire dans les années 1950 et 1960, soit d'un milieu en pleine effervescence, mais où le cosmopolitisme naissant dissout les contenus de l'héritage anglo-victorien d'autrefois. Le problème peut cependant être entrevu différemment, non pas dans les termes d'une *contradiction*, mais dans ceux d'une *superposition* qui donnerait une couleur particulière à la modernité torontoise : « *It is a cosmopolitan place now, and the more interesting for it. And yet to the perceptive it is, while very different, recognizable* » (Glazebrook, 1971, p. 269). Au tournant des années 1970, il ne fait plus de doute qu'une telle superposition s'est concrétisée en une « culture civique distincte » (Russell, 1984, p. 4), un cosmopolitisme à la sauce victorienne auquel on a consacré une expression : « *The City That Works* ».

L'idée derrière *The City That Works* consiste essentiellement à dire qu'il existe un certain consensus parmi les citoyens et la classe politique torontoise quant au sort de la ville⁶⁰. Ce consensus, en retour, ferait en sorte que la ville fonctionne rondement et qu'elle gère convenablement sa croissance. Or, il existe plusieurs volets à cette caractérisation. L'expression est d'abord popularisée dans les magazines au cours des années 1970 : le *Harper's Magazine* nomme Toronto « *The Canadian city*

⁶⁰ Notons tout de même que l'expression « *City That Works* » a aussi servi à désigner d'autres villes au cours des années, dont Portland (slogan officiel de la ville depuis 1995) et Chicago (une appellation courante dans les années 1970).

that works », *Fortune Magazine* dit qu'elle était devenue « *the great new city* » et le *National Geographic* la décrit comme une ville « *worldly, wealthy, personable, and relatively problem free* » (Lemon, 1984, p. 323). Dans la littérature scientifique, le surnom désigne, selon les cas, la présumée capacité de Toronto à intégrer les immigrants (Croucher, 1997), à planifier efficacement son développement régional (Donald, 2002), à offrir une qualité de vie au-dessus de la moyenne nord-américaine (salubrité, criminalité, services publics, équipements) (Lemon, 1984), ou encore, à se montrer raisonnable dans ses rapports avec les autres entités municipales de la région métropolitaine (Boudreau, Keil et Young, 2009). Dans l'ensemble, l'expression renvoie surtout, sur le plan politique, à l'expérience de Toronto Metropolitan. Elle atteint, dans un deuxième temps, le statut de « mythe urbain » (Kipfer et Keil, 2002, p. 238) à une époque où les villes nord-américaines traversent une grave crise due à l'essoufflement du modèle fordiste. Toronto, en comparaison, est toujours en pleine croissance et semble promise à un avenir radieux. Pour reprendre les termes de Peter Ustinov⁶¹, on pourrait la décrire comme une « *New York City run by the Swiss* » (Ustinov cité dans Dendy et Kilbourn, 1986, p. 255).

La réussite de Toronto et son accession au sommet de l'échiquier urbain canadien fait également ressortir une facette de sa personnalité qui s'était un peu estompée depuis l'ère victorienne, soit son double complexe d'infériorité/supériorité par rapport aux autres villes et régions canadiennes. Ainsi, alors même qu'elle connaît la gloire, elle reste coincée dans une dynamique où la modestie et la décence sont d'usage, mais où un triomphalisme gauche fait parfois irruption dans les manifestations orchestrées par la ville. Le fait de construire, en 1976, la plus haute structure autoportante au monde, la tour du CN, est peut-être le meilleur exemple de cette exubérance passagère et pourtant si caractéristique de Toronto (Fulford, 1995, p. 18). Se pourrait-il que ce complexe soit surtout redevable au fait que Toronto, à

⁶¹ Comédien, écrivain et metteur en scène ayant joué des rôles célèbres au cinéma, dont celui d'Hercule Poirot. Né en 1921 au Royaume-Uni et mort en 2004 en Suisse.

cause de sa croissance rapide, est encore à cette époque une adolescente parmi les villes, ce qui expliquerait sa maladresse lorsqu'elle tente de se montrer sophistiquée (Whiteson, 1982)? Peut-être faudrait-il ajouter à cette explication que les problèmes de grandeurs que connaît la ville à cette époque ne sont pas sans cultiver la haine de Toronto ailleurs au Canada (Davie, 2004, p. 168), et que cette animosité envers un « toronto-centrisme » imaginaire ou réel peut avoir alimenté – dans les deux sens – le complexe des Torontois. L'emploi du surnom « *Hogtown* » (ville-porc) exprime bien l'ambivalence des sentiments éprouvés à l'égard de Toronto depuis les années 1950; tandis qu'il fait référence à l'industrie porcine traditionnelle de la ville et exprime métaphoriquement, pour ses résidents, l'esprit de ce lieu resté un grand village humble et chaleureux malgré sa croissance, le surnom est aussi employé pour caricaturer la suffisance de la ville et de ses habitants (les porcs...) dans la presse ailleurs au Canada (Rayburn, 2001, p. 48).

Qu'importe la raison exacte de ce complexe, il apparaît néanmoins qu'il constitue la caractéristique centrale, selon Amy Lavender Harris, du rapport à la ville dans la littérature torontoise. Celle-ci constate en effet, parmi les auteurs d'origine torontoise, un sentiment d'auto-aversion (« *self-loathing* ») à l'égard de la ville, doublée d'une autre tendance consistant à faire la promotion de « *self-aggrandizing myths designed to bolster civic self-image while concealing a neurotic sense of insecurity* » (Harris, 2010, p. 19/78). L'attitude de l'auteure Margaret Atwood, qui situe l'action de son premier roman à Toronto (*The Edible Woman* paru en 1969), résume bien la perception des Torontois pour leur ville à cette époque :

[I] was so embarrassed by the location that I never actually named the city and disguised the street names as best as I could. Everyone knew that real novels were not set in Toronto (Atwood citée dans Harris, 2010, p. 20).

Dans les années subséquentes, l'intervention d'un personnage venu de l'étranger sera finalement nécessaire pour que la *City That Works* commence enfin à se regarder

avec plus de tendresse, à voir ce qui la rend digne d'intérêt et qui mérite d'être conservé face au tourbillon de la croissance effrénée.

4.2.4 *The City of Neighbourhoods*

Dans un article publié en 1969 dans le *Globe & Mail*, l'urbanologue Jane Jacobs livre ses impressions sur sa ville d'adoption :

As a relatively recent transplant from New York, I am frequently asked whether I find Toronto sufficiently exciting. I find it almost too exciting. The suspense is scary. Here is the most hopeful and healthy city in North America, still unmangled, still with options (Jacobs citée dans Wellman, 2006, p. 217).

Au cours des années 1970 et au début des années 1980, Toronto va connaître, à l'instar de plusieurs villes à l'échelle du continent, une période de réévaluation des pratiques de l'*urban renewal* qui la conduira à redéfinir les paramètres de son identité. La particularité de Toronto par rapport aux autres villes connaissant une évolution similaire, c'est que la figure de proue du mouvement de contestation de l'urbanisme moderne depuis les années 1950, l'Américaine Jane Jacobs, choisit de s'établir là pour éviter la conscription de ses fils pour la guerre au Viêt Nam. Celle qui était devenue un paria à New York après une décennie de prises de position radicales – selon certains – trouvera à Toronto un public attentif à ses idées (Klemek, 2008). En s'attirant la sympathie d'une partie de la classe politique, elle deviendra du coup la principale influence et source de légitimité du Reform Movement qui élira deux maires dans les années 1970. Afin de mieux comprendre la nouvelle caractérisation de Toronto en tant que *City of Neighbourhoods*, revenons brièvement sur le parcours de Jane Jacobs et exposons les idées qui serviront de catalyseur au *Reform Movement*.

Jane Jacobs s'est surtout fait connaître suite à la publication de son premier livre, *Déclin et survie des grandes villes américaines* (traduction de *The Death and Life of Great American Cities*) (Jacobs, 1961). Ce livre constitue, à l'époque, la

première attaque en règle contre l'urbanisme orthodoxe moderne de l'immédiate après-guerre. Jacobs propose en effet de reconsidérer la ville nord-américaine telle qu'elle existait jusqu'alors, avec ses rues animées, ses quartiers colorés et ses constructions bigarrées, comme autre chose qu'un immense chaos qui demande à être ordonné. Mais puisque tout, chez Jane Jacobs, procède d'une vision très personnelle et ouvertement autobiographique de la ville, nous devons nécessairement lier dans notre propos « notes biographiques » et « théorie » pour suivre la trajectoire d'une pensée qui prend racine dans les ballades de Jacobs dans les rues de Manhattan.

Jane Butzner, de son nom de baptême, naît en 1916 à Scranton, en Pennsylvanie. Elle visite à quelques reprises New York puis y déménage en 1934, soit au plus fort de la dépression économique. Elle commence alors à occuper une série de petits emplois tout en prenant l'habitude de visiter la ville en après-midi au hasard des stations de métro où elle descend. Sans aucune formation universitaire et désirant surtout devenir auteure, elle commence à vendre des articles dans différents journaux et se joint à l'équipe éditoriale du magazine *Architectural Forum* en 1952. Elle a alors 36 ans, elle a deux enfants, et elle atterrit sans formation spécialisée dans un univers professionnel essentiellement masculin. Rien ne semble vraiment la destiner à révolutionner le domaine qu'elle découvre à peine.

Pourtant, elle constate rapidement que les architectes et les urbanistes qui l'entourent sont tous imprégnés d'une vision de la ville qui semble décalée par rapport aux observations qu'elle fait dans son quartier, Greenwich Village, et plus généralement, par rapport à une certaine conception de la ville relevant du « sens commun » qui habite ses concitoyens. C'est ainsi qu'elle est amenée à se questionner sur les fondements anti-urbains de l'urbanisme moderne qui repose sur des conceptions utopiques de la ville pour édifier ses principes directeurs plutôt que sur des observations empiriques concernant le fonctionnement réel de l'urbain. Elle

commence parallèlement à faire entendre son mécontentement quant à la stratégie urbaine appliquée à New York – fortement inspirée des principes de l'*urban renewal* – qui consiste essentiellement à faire table rase des quartiers entiers sous prétexte qu'il s'agit de taudis, pour les remplacer par des grands ensembles d'habitation, des tours de bureaux ou des infrastructures autoroutières. *Déclin et survie des grandes villes américaines* sort en 1961 après deux ans de travail et provoque littéralement une onde de choc qui dépasse le domaine de l'urbain pour atteindre l'imaginaire populaire des années 1960.

La thèse exposée dans *Déclin et survie* est relativement simple : les théoriciens de l'urbain ont oublié de s'inspirer de la ville elle-même. Pire, les trois sources théoriques de la planification orthodoxe moderne, la Ville jardin d'Ebenezer Howard, la Ville radiante de Le Corbusier et la *City Beautiful* de Daniel Burnham, s'appuient toutes sur l'idée que la ville telle qu'on la connaît jusqu'alors est un cancer à éradiquer. L'exposé de Jacobs repose, quant à lui, sur un pragmatisme de bon aloi propre à la tradition philosophique américaine, mais possède aussi et surtout un ton narquois et parfois humoristique qui tranche avec le sérieux des spécialistes de la ville de son époque. Au niveau de la pratique urbanistique, le principal reproche qu'elle adresse à ses collègues, c'est de vouloir compartimenter la ville, notamment par le biais de la séparation fonctionnelle, de manière à mieux contrôler le spectacle désordonné qu'elle offre. La première victime de cette lecture de la ville, c'est la rue, comme en font foi en Europe les règles édictées lors des congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) (Le Corbusier, 1971). Or, selon les observations de Jacobs, une ville ou un quartier qui fonctionne bien se manifeste par sa vitalité économique, sociale et culturelle. Cette vitalité, en somme, repose sur une seule condition générale qui concerne la capacité de la ville à générer de la « diversité ». La rue, en ce sens, est considérée comme un vecteur de pratiques sociales diverses qui, une fois mélangées et intégrées à la vie de quartier, constituent une urbanité complexe, mais organisée. Elle fait ainsi l'apologie d'une ville certes imparfaite,

mais résiliente parce qu'évoluant au gré des aspirations individuelles et collectives de ses résidents plutôt qu'à coup d'interventions urbanistiques paternalistes reposant sur des principes sanitaires, ou bien selon des considérations purement esthétiques d'ordre et de répétition de la trame urbaine.

Dans les années qui vont suivre la publication de *Déclin et survie*, Jacobs va transposer ses idées en actions concrètes en devenant une figure de proue de l'activisme citoyen contre les projets de l'*urban renewal* à New York⁶² ainsi qu'à Toronto où elle déménage en 1969. Arrivée dans la métropole canadienne, elle poursuit son travail militant. Elle s'oppose notamment à la construction de l'autoroute Spadina en 1971, un projet autoroutier piloté par Metropolitan Toronto et son directeur Frank G. Gardiner qui devait couper la partie ouest de la ville en deux. L'autoroute ne sera jamais complétée, et forte de ce succès, Jacobs deviendra une personnalité influente et respectée à Toronto. De fait, ce qui change considérablement pour elle dans les années subséquentes, c'est que ses idées deviennent très en vogue partout en Amérique du Nord et qu'elle trouve à Toronto, nous l'avons mentionné déjà, un public et des élus municipaux – de gauche comme de droite – réceptifs à sa vision « socialement responsable » de la ville.

La cassure du mouvement réformiste torontois par rapport à l'ancienne garde politique consistera à imposer un lot d'idées nouvelles concernant le développement urbain : rejet du point de vue expert sur la planification urbaine, méfiance quant à la bureaucratisation des processus décisionnels en politique, rejet de l'idéologie du « *bigger is better* », valorisation de l'action citoyenne, constatation des ravages de la domination de la voiture et, surtout, renversement de la primauté de la périphérie (banlieue) sur le centre dans la logique urbaine (Boudreau, Keil et Young, 2009 ; Weaver, 2012). Ces idées seront portées par deux maires successifs, David Crombie

⁶² Sa bataille la plus célèbre a certainement été celle ayant permis d'empêcher en 1962 la construction du Lower Manhattan Expressway, une autoroute surélevée qui devait passer en plein cœur du Greenwich Village.

(1972-1978), un conservateur provenant de l'aile bourgeoise du mouvement réformiste, et John Sewell (1978-1980), un indépendant plus près de l'aile progressiste du mouvement (Klemek, 2008). Les principales actions prônées par les réformistes à cette époque sont les suivantes : freiner les projets d'autoroutes qui détruisent les quartiers urbains anciens, favoriser l'habitat dans le centre de la ville, protéger le patrimoine, prôner le changement incrémenté (*infill approach*) dans le développement des quartiers, limiter la hauteur des nouveaux édifices, imposer un programme de densification moyenne, renforcer le réseau de transport public et réajuster le système d'éducation en fonction des besoins des nouveaux arrivants (Boudreau, Keil et Young, 2009 ; Fulford, 1995).

À la lecture des positions défendues par Crombie et Sewell, il devient évident que Jane Jacobs a eu un impact considérable sur le développement de Toronto durant les années 1970. À preuve, elle ira même jusqu'à superviser la conception d'un nouveau secteur de la ville, le *St-Lawrence Neighbourhood*, qui se démarque par le fait, justement, qu'il ne se distingue à peu près pas du reste de la ville : « *It's edges are blurred* » (Fulford, 1995, p. 85). Or, il y a aussi un côté plus réactionnaire à la pensée de Jacobs qui fait écho, à Toronto, aux vieux réflexes conservateurs de sa population. Il est en effet permis de penser que son préjugé en faveur du cadre bâti vernaculaire et des quartiers anciens, en plus d'insuffler un certain dynamisme à l'intérieur de ceux-ci, fige aussi la ville dans un âge d'or appartenant nécessairement au passé, et provoque de surcroît la gentrification des secteurs valorisés en les rendant inaccessible à une population moins aisée (Kipfer et Keil, 2002, p. 239)⁶³. Dans cette perspective, le mouvement réformiste se présente surtout comme un repli protectionniste après la phase expansionniste des années 1950 et 1960. Ainsi, en s'intéressant à nouveau à des formes de sociabilité à petite échelle, on tend

⁶³ Pour Jacobs, le problème de la gentrification dans une ville est celui d'une demande trop grande de quartiers conviviaux par rapport à l'offre, d'où son attitude consistant à défendre tout ensemble urbain ancien, qu'importe sa valeur, sous prétexte que la ville traditionnelle est menacée de disparaître. Or, l'effet net de ses positions, en revers de ses intentions, demeure néanmoins qu'elles favorisent la gentrification.

également à faire l'impasse sur une vision d'ensemble du développement de la ville (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 256-257).

Sur une note plus positive, le mouvement réformiste aura surtout permis de jeter un éclairage nouveau sur les différents quartiers qui composent la ville, ce qui lui vaudra la caractérisation informelle de « *City of Neighbourhoods* ». Il ne semble pas exister d'indications précises permettant de retrouver l'origine de ce surnom. On avance parfois l'idée que la ville a toujours été une « ville de quartiers » marquée par une ségrégation spatiale entre les groupes de cultures et de classes différentes (Harris, 2010, p. 122). Ce qui est évident, par contre, c'est que l'utilisation de cette expression se multiplie à partir des années 1970. Et pour cause : la pensée de Jacobs a en effet permis d'entrevoir l'unité de la ville dans la diversité des quartiers qu'elle renferme, une idée en phase avec la diversification croissante de la population de la métropole (Dolly et Macor, 2010, p. 2). On découvre – ou redécouvre – alors comment la ville possède des quartiers qui sont « *especially varied and distinctive* » (Hulchanski, 2006, p. 3) et comment ils constituent, selon leurs résidents, de véritables petits villages sur le plan de l'imaginaire (Archer, 2005, p. 222). Ainsi va-t-on vanter les charmes de certains quartiers – The Annex, Cabbagetown, Parkdale, High Park, Rosedale, Kensington Market, etc. – qui se distinguent, en somme, par leur histoire locale, leurs particularités architecturales, leur activité économique et leur composition ethnique (Harris, 1984 ; Whiteson, 1982). Sur le plan de la morphologie urbaine, on constate aussi que les caractéristiques communes des quartiers, héritées de l'époque victorienne (répétition des motifs architecturaux, utilisation de la brique, présence des arbres, proximité des maisons créant un effet de tunnel dans les rues, etc.), donnent à Toronto sa couleur architecturale (Arthur et Otto, 2003).

La parenthèse réformiste des années 1970⁶⁴ aura finalement des conséquences majeures dans la composition de l'imaginaire urbain torontois, conséquences qui vont survivre au virage néolibéral des années 1980 et 1990. La première est, comme nous venons de l'évoquer, une tendance à penser l'imaginaire torontois à l'échelle des quartiers et à entrevoir Toronto comme étant avant tout une « *livable city* » (McHugh, 1989, p. 13). Mais Toronto, c'est aussi un terreau un peu particulier pour implanter cette idée selon laquelle la véritable valeur de la métropole se trouve à petite échelle, dans les micro-manifestations qu'on observe dans ses quartiers et dans son architecture vernaculaire. En fait, la vision de Jacobs fait vibrer une corde sensible dans la représentation des Torontois, soit le complexe d'infériorité de la ville par rapport à ses homologues nationales et internationales dont nous avons parlé précédemment. N'oublions pas qu'au cours des années 1970, on continue à décrire Toronto comme une ville passablement inintéressante et ennuyeuse, désormais dotée d'un centre-ville impressionnant en taille, mais qu'on distingue à peine de celui des autres métropoles nord-américaines. Ainsi, quand Jane Jacobs répond à ses concitoyens qu'elle trouve Toronto presque « trop » excitante, elle affiche une attitude certes plus confiante quant à la valeur des quartiers torontois, mais sa pensée et ses actions ont aussi fait en sorte que toute considération esthétique concernant la ville est relayée au second plan, et tout projet urbain d'envergure est envisagé avec un certain mépris. De fait, les réformistes s'inquiètent peu de la beauté de la ville si elle remplit sa fonction d'incubateur social, mais lorsque celle-ci n'a pas une image d'elle-même particulièrement favorable, cette position apparaît pour d'autres comme un acte de renoncement face aux ambitions galopantes de la jeune métropole. La pensée de Jacobs, en somme, demeure résolument anti-utopique (Kingwell, 2005, p. 59-60), et s'avèrera bientôt incompatible avec les visées d'une certaine élite en mal de reconnaissance à l'échelle internationale.

⁶⁴ La tradition réformiste n'a pas disparu complètement par la suite, comme en fait foi l'élection de Barbara Hall (1994-1997) à titre mairesse de Toronto et l'époque néoréformiste des années de David Miller (2003-2010). Sur le plan des représentations, cependant, les années 1970 demeurent l'âge d'or du mouvement réformiste.

4.2.5 *World-Class City*

Le chassé-croisé dans l'évolution de l'imaginaire torontois va connaître un nouveau développement au tournant des années 1980 alors que le regard tourné vers l'intérieur pendant une décennie se posera résolument sur l'extérieur. Or, il ne sera plus tellement question de penser la position de Toronto dans la sphère canadienne, mais bien d'entrevoir son rapport à l'échelle du monde. Dans son roman *Cat's Eye* publié en 1988, Margaret Atwood décrit le retour de son personnage principal à Toronto dans les années 1980 et le changement de ton qu'elle remarque par rapport à la ville de son enfance :

Once it was fashionable to say how dull it was. First prize a week in Toronto, second prize two weeks in Toronto, Toronto the Good, Toronto the Blue, where you couldn't get wine on Sundays. [...] Now you're supposed to say how much it's changed. *World-class city* is a phrase they use in magazines these days, a great deal too much. All those ethnic restaurants, and the theatre and the boutiques. New York without the garbage and muggings, it's supposed to be (Atwood, 1988, p. 14).

La rupture de ton qu'Atwood décrit n'est pas survenue d'un seul coup; elle s'est plutôt tramée sur une décennie complète pour se formaliser dans les années 1990 sous l'égide du néolibéralisme. La conjoncture ayant provoqué cette rupture de ton repose essentiellement sur quatre facteurs concomitants : (1) un réalignement de la politique municipale sur des objectifs de nature entrepreneuriale, (2) une reconnaissance croissante du statut « global » de Toronto et, notamment, de son rôle dans le capitalisme financier, (3) la multiplication des groupes d'intérêts dans le contexte de la postmodernité et enfin, (4) l'acceptation du caractère résolument multiculturel de la ville. Cependant, contrairement aux deux dernières caractérisations étudiées dans ce chapitre, l'idée consistant à penser Toronto comme une ville de « classe mondiale » ne s'incarne pas dans un courant idéologique unique, pas plus qu'elle ne suit exactement la succession des maires à Toronto. De fait, si le maire Art Eggleton (1980-1991) peut effectivement être identifié comme étant celui

qui amorce le virage entrepreneurial dans la gestion municipale (Kipfer et Keil, 2000, 30), il est impossible de dire que ses successeurs June Rowlands (1991-1994), Barbara Hall (1994-1997) ainsi que Mel Lastman (1998-2003), le premier maire de la ville fusionnée, partagent une idée commune de la politique. Pourtant, en filigrane, ce qui se met en place à cette époque, c'est précisément une conjoncture dans laquelle la ville se définit de plus en plus dans son rapport au monde.

Dans une étude comparant le discours en planification urbaine à Toronto entre les périodes 1959-1962 et 1989-1992, Pierre Fillion (1999) constate qu'une vision sociale et économique d'ensemble quant au devenir de la ville n'existe plus à la fin des années 1980. Plus précisément, il remarque qu'il y a dans la deuxième période étudiée (1989-1992), absence d'un consensus idéologique entre une vision environnementaliste, sociale et démocratique, et une approche de la ville en tant que : *« world class city [...] which took a pro-development stand favourable to large public and private projects as well as to the attraction of international events »* (Fillion, 1999, p. 433). Cette seconde approche est précisément ce qui est entendu lorsqu'il est question du virage entrepreneurial rencontré dans la gestion de la ville au cours des années 1980. Or, si Toronto cherche autant à être reconnue à l'échelle internationale à cette époque, c'est d'abord parce que la conjoncture économique canadienne, depuis les années 1970, a fait en sorte qu'elle se retrouve avec une part disproportionnée d'entreprises et de services commerciaux par rapport au reste du Canada, ce qui la qualifie de plus en plus comme une ville d'importance à l'échelle mondiale (Todd, 1995, p. 192). Plus précisément, Saskia Sassen explique comment Toronto devient un lieu stratégique de l'économie globale à partir des années 1980 alors que le développement de sa place financière lui permet de polariser la majorité du flux financier canadien en un seul lieu (Sassen, 1994, p. 82-85). Ainsi, puisque Toronto devient une « ville globale » sur papier, il apparaît souhaitable qu'elle soit reconnue comme telle à travers le monde, d'où l'émergence d'un discours populaire adapté à cette nouvelle réalité et se propageant dans toutes les sphères d'activité,

comme en urbanisme : « *In the late eighties, we became focused on trying to become 'world class'. We chased the Olympics, we built the Skydome* » (Vaughan, 2005, p. 252). En plus de l'intérêt porté pour les méga-événements sportifs et culturels, la période sera aussi caractérisée par une dérèglementation de la construction dans le centre-ville dans une dynamique où les promoteurs monnayent le dépassement de la hauteur permise des gratte-ciel par des échanges de toutes sortes avec l'administration municipale, comme la construction d'un nouveau parc ou la restauration d'un édifice patrimonial :

During the reign of business-friendly Mayor Art Eggleton, planners were preoccupied with "making deals" with developers and extracting density exactions from the downtown office boom (Kipfer et Keil, 2002, p. 239).

Le système d'échange instauré à l'époque, plus tard renommé le « *bonus era* » (1982-1988) (Fulford, 1995, p. 200), sera à l'origine de plusieurs anomalies (la façade de l'ancien *Toronto Stock Exchange* (1937) encadrée dans un édifice moderne en 1983), mais aussi de quelques réussites (le *Allen Lambert Galleria* de Santiago Calatrava au *BCE Place* inauguré en 1992). Or, ce mécanisme un peu particulier sera surtout symptomatique d'une époque où le privé prend un ascendant définitif sur le public comme convoyeur du développement de la ville, ce qui affecte évidemment son identité. De fait, le triomphe du « *paper wealth* » de Toronto va aussi teinter un certain préjugé populaire, difficilement vérifiable, selon lequel les Torontois seraient sérieux et dévoués corps et âme au travail, comme le souligne à l'époque le caricaturiste Terry Mosher, mieux connu sous le nom de plume Aislin : « *It's the only city I know where people leap out of bed and yell, "Thank God it's Monday !"* » (Cité dans Hall, 2008, p. 117). Dans l'ensemble, on assiste à cette époque à l'apparition, selon Dean Taylor, d'une seconde ville, *virtuelle* celle-là, qui vit conjointement avec la ville *réelle* qu'est Toronto. Ainsi, si l'expérience de la plupart de ses habitants se situe dans des lieux familiers à l'échelle des quartiers et s'incarne dans des pratiques concrètes de voisinage, le *Toronto virtuel* est un construit élaboré dans les hautes sphères de la classe corporative, relayé par les médias et appuyé par ses représentants à la mairie :

In the boardrooms and conference rooms of big business and banking, the ideal city is a franchise, based on the magic formulae, branding attractions, ideas and investment of a mightier power : this is the City That Goes Ka-Ching (Taylor, 2005, p. 271).

Cette vision, de toute évidence, rompt avec les soucis accordés aux quartiers, à la justice sociale et au développement égalitaire élevés au rang de noyau identitaire de Toronto quelques années auparavant. De fait, la logique même de la ville globale, celle promue par l'élite corporative et qui continuera à se développer bien au-delà des années 1980, conduit à une profonde dualisation des villes entre les secteurs branchés sur l'économie financière mondiale – produisant et consommant les produits de la société globalisée –, et le reste de la ville qui se voit plongé non pas dans une logique de *domination* propre au capitalisme industriel, mais subit le sort de l'*exclusion* au seuil des villes globales (Ascher, 1995).

Il serait cependant injuste de dépeindre le Toronto des années 1980 et 1990 comme un endroit où seuls prévalent le *business* et la cupidité. De fait, les questions sociales continuent d'animer l'arène politique à cette époque. Par exemple, l'étude du contenu des politiques urbaines produites dans les années 1980 montre que l'on continue d'utiliser le vocabulaire des réformistes et à traiter de sujets familiers comme l'environnement, l'égalité sociale, la participation citoyenne, la densification modérée du centre-ville et ainsi de suite (Filion, 1999). Deux différences importantes sont cependant notées par Filion : premièrement, il semble que le progressisme affiché par la ville sur ces questions ne soit, de plus en plus, qu'une façade qui sert en réalité qu'à légitimer le virage entrepreneurial de la ville. Deuxièmement, il semble que la représentation citoyenne soit désormais le fait de groupes d'intérêts particuliers, chacun militant pour un enjeu spécifique (environnement, droits des homosexuels, groupes anti-pauvreté, syndicats, droits des femmes, etc.). Cette fragmentation est évidemment au diapason de l'éclatement des systèmes de valeurs communes dans le contexte de la postmodernité, et sera reflétée dans le sous-volet de la représentation de la ville en tant que *World-Class City*, celui qui suppose, en revers

de l'image étincelante de la ville entrepreneuriale, une certaine ouverture à la différence, à l'altérité.

Peut-être faut-il soustraire le mot « *class* » de « *World-Class City* » pour préciser cette idée. De fait, l'évocation du « monde » prend une importance toute particulière à cette époque parce qu'on commence à recentrer l'image de marque de la métropole sur sa diversité ethnique, comme en font foi, par exemple, les slogans de Tourisme Toronto dans les années 1990, « *World Within a City* », et celui de la candidature pour les Jeux olympiques de 2008, « *Expect the World* » (Sandals, 2007). Un titre vient même coiffer ce processus de ré-identification en tant que ville cosmopolite, celui décerné par les Nations Unies qui fait de Toronto la ville la plus multiculturelle au monde. Il est cependant intéressant d'apprendre qu'il s'agit, en réalité, d'une légende urbaine, l'ONU n'accordant aucun titre du genre (Troper, 2003, p. 20)⁶⁵. Au-delà du mythe, la réalité de l'immigration à Toronto demeure tout de même renversante. Déjà, en 1996, près de la moitié (48 %) de la population de la région métropolitaine de Toronto était née à l'extérieur du Canada (City of Toronto, 2012). L'immigration s'est aussi considérablement diversifiée depuis les années soixante – la moitié appartient maintenant à une « minorité visible » –, ce qui a pour effet de bouleverser la composition ethnique d'une ville autrefois habituée à l'immigration blanche provenant d'Europe (Boudreau, Keil et Young, 2009, p. 85). Dans la lignée du mythe de la *City that Works*, Toronto est souvent présentée comme une ville où la cohabitation entre groupes ethniques fonctionne bien, où le multiculturalisme se vit en transparence, sans qu'on s'en rende vraiment compte (Florida, 2008, p. XVI). Évidemment, derrière une telle harmonie de façade se cachent aussi des problèmes comme la folklorisation des cultures dans les espaces communs de représentation, et une certaine indifférence réciproque des groupes

⁶⁵ De fait, le mythe était à ce point répandu qu'il s'est retrouvé dans le document de candidature olympique de la ville, dans différents journaux comme le *New York Times*, et se retrouve aujourd'hui encore (en date du 11 mai 2012) sur un site Internet hébergé par l'UNESCO où l'on peut lire « *The United Nations recognizes Metro Toronto as the most multicultural city in the world* » (www.unesco.org/most/usa9.htm).

culturels qui nuit à leur intégration dans la société, ce qui n'est pas sans rappeler les défis rencontrés au Canada en lien avec l'adoption du multiculturalisme dans les années 1970 (Goonewardena et Kipfer, 2005). Or, comme le signale enfin Amy Lavender Harris, l'ouverture de l'identité torontoise à une multitude de contenus menace peut-être, à terme, de la dé-substantialiser, mais elle offre aussi la possibilité de bâtir cette identité sur un terrain vierge :

Being Canadian means having nothing to declare. [...] But if having nothing to declare is one of Toronto's shortcomings, in some way it is also a virtue, particularly for those who have come here because they are tired of living in places where people have far too much to declare (Harris, 2010, p. 298).

La récession du début des années 1990 va frapper durement Toronto. De fait, certains n'hésitent pas à parler de cette époque comme d'une « *dark age* », tant sur le plan de la politique avec l'application de mesures d'austérité budgétaire, mais aussi au niveau social et culturel (Goodfellow et Goodfellow, 2010, p. 177). L'enthousiasme pour l'étiquette de ville globale va passablement souffrir de la crise des marchés financiers, mais la consolidation de la ville entrepreneuriale va tout de même se prolonger dans le projet de néolibéralisme antiétatique du gouvernement provincial de Mike Harris (Kipfer et Keil, 2000)⁶⁶. Les trois technologies du pouvoir néolibéral, selon Isin (1998), consistent à mettre l'accent sur la performance, à privatiser les services et à considérer les citoyens comme des clients. Nous pourrions dire que la fusion municipale de 1998 constitue, en ce sens, l'apogée du projet de ville globale mis en lumière dans les années 1980. La création de la mégapole torontoise a, en effet, permis au gouvernement Harris de rationaliser le fonctionnement de la région métropolitaine et de réduire la taille et le coût de l'administration municipale, en plus de gonfler l'image de la ville à l'échelle globale – qui voit sa population passer de 653 730 à 2,4 millions d'habitants (City of

⁶⁶ Pour Kipfer et Keil (2002), la ville « entrepreneuriale » n'est en fait qu'une des trois dimensions de ce qu'ils appellent la « *Competitive City* ». Les deux autres dimensions sont « *The City of Difference* » qui renvoie au mythe de la diversité, et la « *Revanchist City* » qui concerne le caractère policier de la ville compétitive.

Toronto Urban Development Services, 1997) – tout en noyant le cœur politique réformiste de l'ancienne ville dans un ensemble incluant des banlieues plus enclines à voter pour des conservateurs. C'est d'ailleurs le scénario qui se produit dès l'élection de Mel Lastman (1998-2003) comme premier maire du Toronto amalgamé, ce qui achève l'implantation du modèle néolibéral entamée plus d'une décennie plus tôt.

La phase qui se termine avec la fusion municipale de Toronto, mais peut-être plus précisément avec la fin du mandat de Mel Lastman en 2003, a été doublement marquée sur le plan des représentations par une ouverture vers le monde et par l'ouverture des frontières de son identité aux étrangers venus s'établir en elle. Le mouvement de pendule introduit par cette double ouverture a permis de requalifier l'identité de la ville sur des principes qui s'éloignent considérablement – et même s'opposent – à ceux érigés en valeurs suprêmes à des époques précédentes, quand Toronto était considérée comme une ville close, privée, peu ouverte à l'altérité. Il s'agit évidemment d'un développement positif qui donne par ailleurs toute sa saveur à la ville, notamment dans le contexte canadien. Pourtant, nous retiendrons aussi de cette période qu'elle met en lumière de manière particulièrement flagrante un problème qu'on tentera de résoudre dans les années 2000, et qui concerne le caractère très *générique* de l'identité torontoise. Nombreux sont ceux qui, à l'instar d'Erik Rutherford, reconnaissent à quel point il demeure difficile pour les Torontois de déterminer ce qui distingue leur ville de toutes les autres, ce qui la rend unique aux yeux du monde entier (Rutherford, 2005). Plusieurs auteurs considèrent en ce sens qu'il s'agit d'un lieu « *that exists in no one's imagination, neither in Toronto, nor the rest of the world* » (Archer, 2005, p. 220) et que la ville, contrairement à New York ou Montréal, « *has created no myth of itself* » (Cary Fagan cité dans Harris, 2010, p. 15). Faut-il imputer cette forme d'amnésie identitaire au fait que Toronto s'est maintes fois aliénée de son passé par des destructions et des reconstructions tant physiques que mentales (Warkentin, 2005), ou bien s'agit-il des conséquences de la tendance plus récente consistant à se définir, de manière névrotique, à travers le

regard d'autrui, celui porté sur soi à l'échelle nationale et internationale (Redhill, 2006)? Qu'importe ce qui a fait défaut dans sa construction identitaire, la ville, au tournant du XXI^e siècle, se trouve désavantagée sur le « terrain de la différence » à l'échelle mondiale parce qu'elle présente, à distance, le spectacle de la similitude avec n'importe quelle autre agglomération urbaine (Kevin Dowler, communication personnelle, 25 février 2010)⁶⁷. Pour les Torontois, ce problème est d'autant plus aigu qu'ils ne cessent de se comparer à des villes au prestige quasi inégalable, telles New York ou Londres. Cela étant dit, le spectacle de la consommation offert par les tenants du néolibéralisme dans les années 1990 ne suffira plus, à l'avenir, pour pallier à un tel manque qui touche au cœur de la représentation des Torontois. Il faudra qu'une lame de fond propulse simultanément le spectacle présenté en surface pour qu'on redonne du corps à l'identité torontoise, et c'est exactement ce qui se produira dans les années 2000 avec l'émergence du mouvement *Torontopia*. Le spectacle proposé simultanément au niveau des grands projets, celui de la Renaissance culturelle de Toronto étudié dans cette thèse, sera aussi informé par ce regain d'amour collectif pour la ville, ce qui modifiera ultimement le contenu de ses représentations même si la dislocation entre le mouvement de fond de *Torontopia* et les manifestations les plus pures d'architecture iconique ne s'atténuera jamais.

4.2.6 *Torontopia*

Dans le chapitre précédent, nous avons avancé l'idée selon laquelle il est probable que le principal moteur de la transformation des identités urbaines réside dans le fait d'*énoncer* la transformation et de mettre ainsi en marche une prophétie auto-réalisatrice. S'il apparaît très difficile de démontrer scientifiquement le caractère performatif des énoncés de changement⁶⁸, nous pouvons au moins affirmer que de tels

⁶⁷ Kevin Dowler est professeur de communication à l'Université York.

⁶⁸ Nous parlons ici d'énoncés produits dans les médias en général, mais aussi, et surtout, des propos tenus par les principaux acteurs de la transformation.

énoncés sont nombreux et proviennent de sources influentes en période de transformation, comme ce fut le cas à Toronto au cours des années 2000. Qui plus est, nous dirons par rapport aux caractérisations précédentes de Toronto que la dernière en lice est celle où l'idée même de changement est le plus profondément inscrite au cœur de la nouvelle représentation, ce qui n'est pas étonnant puisqu'elle émerge conjointement avec un projet de régénération urbaine par la culture – lui-même porté par le changement – se déployant parallèlement dans la ville. Mais ce qui apparaît le plus particulier, c'est qu'hormis le choix d'un cadre spécifique dans lequel se déploie ce renouveau identitaire (celui de la culture et des arts), on ne discerne pas d'idéologie propre défendue par les tenants de cette nouvelle caractérisation de la ville. Tout au plus va-t-on énoncer un mode de vie plus prisé qu'un autre, ou l'on s'aventurera sur le terrain de l'utopie urbaine, mais sans qu'on exhibe autre chose qu'un collage de souhaits plus ou moins réalistes. Or, avant de s'aventurer davantage du côté de l'analyse, voyons où et comment apparaît le mythe de *Torontopia*.

L'éclosion d'un discours pro-Toronto relativement cohérent au début des années 2000 est le résultat de l'apparition simultanée et de l'agencement de six phénomènes distincts : (1) le climat propice à la transformation identitaire dans la nouvelle mégapole, (2) l'émergence d'une scène musicale indépendante où apparaît l'idée de *Torontopia* ainsi que son prolongement dans les autres milieux artistiques, (3) l'établissement de Richard Florida à Toronto au moment même où sa thèse sur la ville créative est popularisée, (4) l'adoption d'un plan de politiques culturelles par la ville de Toronto, (5) l'élection du maire David Miller en 2003, et finalement, (6) le projet de Renaissance culturelle torontoise qui mène à la rénovation des principales institutions culturelles de la ville. Le dernier phénomène étant au cœur de l'analyse proposée dans cette thèse, nous n'y reviendrons qu'indirectement pour l'instant. Retenons cependant que tout ce qui sera dit à propos de la caractérisation de Toronto dans les années 2000 est, à proprement parler, le contexte culturel élargi dans lequel les icônes architecturales apparaissent. Nous ne pourrions cependant pas décrire

l'architecture des quelques édifices de la Renaissance culturelle comme l'expression métaphorique de l'ensemble du mouvement *Torontopia*. De fait, comme le rappelle la journaliste de *Globe & Mail* Lisa Rochon (communication personnelle, 26 février 2010), l'activité culturelle bouge sur tous les fronts à Toronto à partir des années 2000, et la culture d'élite ne représente qu'une partie seulement de ce qui se trame dans les innombrables lieux de diffusion de la ville, comme les galeries d'art, les salles de concert et les cafés. Les musées n'en constituent pas moins de véritables cartes postales dont la fonction consiste à entretenir l'image de marque d'une ville enorgueillie par le foisonnement de sa culture locale.

L'imaginaire torontois, dans la première partie des années 2000, est tout imbibé d'un désir de rompre avec le passé et d'amorcer, sur cette table rase, un nouveau chapitre dans l'histoire de la ville. À l'époque, la métropole canadienne se relève à peine d'une série de revers successifs : la consolidation des différentes entités municipales dans la nouvelle mégapole crée de nombreuses tensions depuis 1998, la ville perd la tenue des Jeux olympiques de 2008 aux mains de Pékin sur fond de scandale politique à connotation raciste⁶⁹, en plus d'être durement touchée en 2003 par l'épidémie de SRAS (syndrome respiratoire aigu sévère) qui fait 44 morts et affaiblit considérablement le secteur touristique avec des pertes de revenu estimées à 2 milliards \$ (Annelies, 2006). Malgré ces revers, un vent nouveau semble souffler sur la ville, comme le signale Edward Keenan, éditeur au journal *Eye Weekly* :

There's been a lot of that going around lately – the feeling that this is an important moment in Toronto's history, that we're in the midst of shaping what the city will become, of defining what Toronto will come to mean (Keenan, 2005, p. 24).

Le principal changement remarqué par Keenan semble être le fait que les Torontois arrêtent de se comparer systématiquement aux autres, une impression relayée par

⁶⁹ Le maire Mel Lastman avait fait un commentaire controversé en marge de sa visite à Mombasa (Kenya) pour défendre la candidature olympique de Toronto : « *I just see myself in a pot of boiling water with all these natives dancing around me* ». Il demeure incertain, à ce jour, si cette remarque offensante a été déterminante ou non dans le rejet du dossier torontois par les membres du CIO (McIlroy, 2001).

Michael Redhill qui constate qu'une nouvelle génération de Torontois – née dans les années 1980 – semble décomplexée par rapport à son identité (Redhill, 2006, p. 323), tandis que ceux qui viennent d'ailleurs s'installent à Toronto par choix (Crean, 2003, p. XVIII). Or, il y a bien un dénominateur commun à tous ces énoncés optimistes quant à la transformation identitaire de la ville : la culture et les arts y occupent toujours une place centrale. Toujours selon Susan Crean : « *today Toronto is a city full of artists and creative people, an energy centre that people come to to make a career in the arts, in design, in music, and in the media* » (*Ibid.*, p. XVII). Cette redéfinition identitaire, en plus d'être dans l'air du temps, trouve aussi à Toronto une expression proprement vernaculaire dans l'éclosion d'un mouvement « *bottom up* » qu'on désigne rapidement sous le nom de « *Torontopia* ».

Le mouvement *Torontopia* apparaît quand un groupe de musiciens décide de rompre avec la scène musicale torontoise perçue comme étant « *grey and uninspiring as its architecture* » (Dovercourt, 2005, p. 232) en organisant sa propre diffusion en marge des canaux traditionnels. Ils mettent sur pied la soirée *Wavelength* au début des années 2000 qui connaît rapidement du succès et qui, en l'espace de quelques années, verra plusieurs groupes de musique éclore sur la scène internationale (*The Hidden Cameras, Broken Social Scene, Final Fantasy*, etc.). Le terme *Torontopia* est quant à lui utilisé pour la première fois en 2001 quand un promoteur de la scène locale, Steve Kado, l'inscrit sur l'affiche d'un concert de musique (Barclay, 2006). En peu de temps, le terme vient à incarner un sentiment largement répandu selon lequel il faut redynamiser la communauté artistique en s'y engageant activement. Les années subséquentes verront en effet une série de manifestations culturelles embrasser l'idée d'une communauté locale dynamique et soucieuse d'améliorer son propre sort :

What began as a sly wink in the indie music scene soon evolved into a genuine philosophy applied to larger civic engagement. *Torontopia* was/is about re-imagining your city, creating new models, forging new communities, building sustainable institutions, celebrating diversity (*Ibid.*, 2006, p. 1).

Les adhérents au mouvement partagent quelques « valeurs » communes. La première d'entre elles, comme nous l'avons dit, consiste à valoriser le fait d'habiter à Toronto en recentrant les efforts de redéfinition identitaire autour de la production artistique locale :

Torontopia is most generally articulated as an unabashed love for this city. Torontonians, to a large degree, have shrugged off the inferiority complex that shackled this colonial city for so long and stifled its civic pride (Micallef, 2010, p. 180).

Les autres valeurs à la base du mouvement ont surtout à voir avec la façon dont les artistes s'y sont pris pour remettre la scène locale sur les rails, soit en préférant la production artisanale, conçue à petite échelle, et évacuée de toute considération pécuniaire (Keenan, 2005). La vision utopique de la ville développée par le mouvement repose d'ailleurs sur un élargissement de ces valeurs à l'extérieur de la communauté artistique (intérêt pour l'unité du voisinage, rejet du commercialisme, communautarisme, etc.) et tend en ce sens à rejoindre les positions du mouvement réformiste des années 1970. Or, on ne peut pas dire pour autant que le mouvement enclenché par la faune artistique et bohème de Toronto soit profondément critique à l'égard de la société dans laquelle elle apparaît (Levin et Solga, 2009). De fait, ses visées utopiques, déployées à petite échelle et s'adressant à un groupe restreint d'artistes, pourraient être qualifiées, au mieux, de « modestes » (Kingwell, 2005). Il n'y a d'ailleurs qu'un pas à franchir pour que le mouvement soit englouti par les tenants de la classe créative pour qui il s'agit là d'un noyau dur « authentique » sur lequel bâtir la prospérité économique de la ville. Cette récupération finira par alimenter le cynisme au sein de la communauté artistique et provoquera le déclin du mouvement – ou plutôt sa dispersion – à partir de 2005 (Barclay, 2006).

Toronto accueille en 2004, pour la deuxième fois de son histoire, l'un des penseurs de la ville les plus influents de son époque. Richard Florida accepte en effet, cette année-là, le poste de directeur du *Martin Prosperity Institute* de l'Université de Toronto, tout en poursuivant ses activités de consultant auprès des

villes. Son arrivée est significative pour Toronto puisqu'il est alors bien en vue dans la sphère médiatique où il se prononce justement sur l'avantage comparatif des villes les unes envers les autres. L'avant-propos à l'édition canadienne du livre *Who's Your City?* servira plus tard d'hymne à la métropole canadienne qu'il choisit comme lieu de résidence, renforçant ainsi sa thèse selon laquelle la « classe créative » – à laquelle il appartient, d'après lui – est à la recherche de milieux de vie stimulants et tolérants : « *I know it's a great city because the work I've been doing for the past decade or so has shown me as much* » (Florida, 2008, p. X). Son influence à Toronto, en somme, consistera à canaliser une vision de plus en plus consensuelle de la ville selon laquelle, comme nous en avons fait état dans le chapitre 3, la venue et la rétention des acteurs de la nouvelle économie – la classe créative – favoriseront la prospérité de Toronto dans le futur. Les travaux menés par son équipe en 2002 tendaient déjà à montrer que Toronto se positionnait bien parmi les villes nord-américaines sur la plupart des indices de tolérance, avec le premier rang en ce qui concerne « l'indice mosaïque » (proportion de la population née à l'extérieur du pays) et le quatrième rang à « l'indice bohémien » (proportion de la population qui travaille dans les secteurs artistiques et créatifs) (Gertler *et al.*, 2002, p. 21).

Il ne fait aucun doute que le mariage de convenance entre la faune artistique à l'origine de *Torontopia* et le gourou de la ville créative n'est pas exempt de contradictions. L'activité culturelle se trouve en effet instrumentalisée par la ville créative qui en fait un outil au service de la croissance économique, inscrite dans une logique performative opposée aux prémisses du mouvement *Torontopia*, et qui crée, par ailleurs, des formes d'exclusion renouvelées jouant ultimement en défaveur des artistes. On pense par exemple à la situation de la faune artistique qui a fait augmenter le prix des loyers dans le secteur de Queen Street West et qui n'aura plus les moyens d'y habiter passé les années 2000 (McLean, 2005). Or, il y a bien évidemment une connivence entre la ville créative et les positions de *Torontopia* qu'il ne faut pas occulter pour autant. Insistons sur deux points de rencontre entre les

deux : le premier consiste à partager une vision similaire selon laquelle une ville intéressante présente un niveau d'urbanité élevé à l'échelle des quartiers, une intensité urbaine qui se manifeste par une abondance de cafés, de lieux de diffusion culturelle, de parcs, de bibliothèques et tout ce qui contribue à dynamiser la vie d'un secteur. Florida ne manque pas, à ce compte, de témoigner son admiration pour Jane Jacobs et d'établir une filiation avec son œuvre (Florida, 2008, p. X), ce qui est justifié jusqu'à un certain point. Mais là où la thèse de la ville créative est peut-être le plus en phase avec le mouvement *Torontopia*, c'est lorsque les deux critiquent en bloc l'érection des nouvelles icônes architecturales à Toronto. En s'intéressant d'abord au capital humain plutôt qu'aux équipements urbains de grande envergure pour qualifier la vie culturelle dans une ville, les partisans de la ville créative corroborent la vision des acteurs de la scène culturelle locale qui, tout comme eux, ne semblent pas vraiment se reconnaître dans la stratégie de régénération urbaine par la culture appliquée à Toronto. La lecture d'un livre d'auteurs associés au mouvement *Torontopia* comme *The State of the Arts : Living with Culture in Toronto* (Wilcox, Palassio et Dovercourt, 2006)⁷⁰, laisse l'impression que les nouvelles icônes architecturales sont, pour la plupart, des réalités étrangères, en rupture avec l'imaginaire local. Le volet architectural de la transformation identitaire n'est pas répudié pour autant, mais les vraies préoccupations des artistes seraient plutôt ailleurs, et c'est d'ailleurs pour concilier tous les points de vue exprimés ici en une démarche cohérente qu'un plan de politique culturelle est élaboré par la Ville de Toronto.

Le *Culture Plan for the Creative City* (City of Toronto, 2003), adopté en 2003, est une étape importante dans la consolidation de l'idée d'un renouveau identitaire basé sur la culture. On y retrouve, en somme, l'énoncé des forces et des faiblesses de l'offre culturelle torontoise, ainsi que des solutions pratiques pour

⁷⁰ Ce livre est le deuxième d'une série de six livres publiés par *Coach House* depuis 2005 dans la collection intitulée *uTopia Book Series*, une contribution essentielle au discours du mouvement *Torontopia*.

pallier ces manquements, le tout enrobé dans un discours calqué – jusque dans le titre du rapport – sur les thèses de Florida. L'origine de ce document montre cependant qu'il constitue d'abord un énoncé de positionnement de l'image de marque de la ville dans un contexte global. Il est en effet le fruit du service culturel de la ville (fondé au moment de la fusion municipale de 1998 pour coordonner les dossiers concernant l'art, la culture et le patrimoine), et il a été créé dans le but de positionner « *Toronto as a Creative City, a leading international cultural capital that keeps its brightest and best at home while putting out a siren call to the rest of the world* » (City of Toronto, 2001, p. 2). Il est entendu dans ce contexte qu'une ville « créative » offre une bonne qualité de vie à ses citoyens, une qualité que les résidents évaluent en fonction de sa vie culturelle : scène artistique, éducation, vie de quartier, diversité ethnique et culturelle, etc. Mais que compte-t-on faire exactement pour renforcer le domaine culturel et en faire le moteur économique de la métropole canadienne dans le futur? Puisque la ville ne possède pas de grands moyens financiers pour aider directement les institutions culturelles selon le directeur des affaires culturelles et du développement économique de la ville de Toronto, Terry Nicholson (Communication personnelle, 25 février 2010), le plan culturel propose plutôt une série de 63 recommandations concernant l'investissement public en culture, la modification du plan d'urbanisme, les politiques de conservation patrimoniales et le financement de l'art public, en plus de proposer l'ajout d'un nouveau musée sur l'histoire de Toronto. L'essentiel des propositions visent à agir autour des nouvelles constructions de premier plan de manière à faire du centre-ville un milieu de vie intéressant pour tous ceux – et ils sont de plus en plus nombreux – qui choisissent d'habiter dans les quartiers centraux.

Le plan culturel ratisse en fait très large, et en vient à amalgamer tous les points de vue exprimés jusqu'ici sur le rôle de la culture dans la transformation identitaire de la ville (ceux du mouvement *Torontopia*, des tenants de la ville créative et des partisans de la stratégie iconique). Ces perspectives ne sont évidemment pas

complètement incompatibles, mais posent un certain nombre de défis à l'analyse lorsqu'il s'agit de déterminer les priorités du plan culturel. Pour reprendre les arguments de Patricia Goff et Barbara Jenkins (2006), les politiques culturelles inspirées de la ville créative, en incluant la stratégie iconique, seraient différentes des politiques culturelles traditionnelles au Canada – et auxquelles tiennent les artistes – sur un certain nombre de points : primauté des objectifs économiques sur les objectifs culturels, accent sur la consommation de la culture plutôt que sur sa production, logique spatiale favorisée au détriment d'une logique sectorielle, approche macro (stratégies urbaines) plutôt que micro (projets artistiques individuels), rôle de l'administration municipale renforcée au détriment des instances provinciales et fédérales, et finalement, leadership culturel accordé au privé plutôt qu'au secteur public. Ainsi les politiques culturelles de Toronto voguent-elles entre ces deux pôles, tout en ayant une tendance à targuer du côté de la thèse créative. On prend acte, par exemple, des nouveaux projets de rénovation des institutions culturelles majeures de Toronto, pour proposer d'unir le secteur où les icônes architecturales se situent en un vaste quartier thématique appelé « *Avenue of the Arts* »⁷¹. À l'autre bout du spectre, par contre, certaines propositions se situent dans une perspective plus « traditionnelle » au sens où Goff et Jenkins l'entendent, et proposent notamment d'augmenter de 25 % en cinq ans le montant des bourses accordées aux artistes par le *Toronto Art Council*, ainsi que de rejoindre Montréal en termes des dépenses moyennes par personne faites en culture à Toronto⁷². Il ne fait donc pas de doute, à la lumière de ces deux dernières recommandations, que le service culturel de la ville a fait un effort véritable pour considérer le sort des artistes torontois dans l'élaboration de ce plan. La ville s'intéresse particulièrement à tous les projets culturels de taille moyenne qui passent souvent entre les mailles du filet sur le plan du financement entre les bourses individuelles et les projets de grande envergure. Terry Nicholson (Communication personnelle, 25 février 2010) parle par

⁷¹ Cette proposition est cependant demeurée lettre morte jusqu'à aujourd'hui. Il n'en est pas question dans le plan d'urbanisme de la ville dont la dernière révision date de décembre 2010.

⁷² 26,62 \$ par personne à Montréal contre 14,64 \$ par personne à Toronto.

exemple de l'organisme *Artscape*⁷³ pour décrire le type de projet ciblé par le financement de la ville. Par contre, on ne peut que constater comment les artistes sont vus également comme du « capital culturel » qu'il fait bon brandir à une époque où les images des quartiers branchés et des musées spectaculaires remplacent celle du district financier pour attirer les investisseurs et résidents étrangers. Kevin Dowler de l'Université York remarque à cet effet que si tous les plans de politiques culturelles à l'échelle du monde utilisent un langage similaire pour justifier leur intérêt envers le milieu culturel, c'est sûrement parce qu'une même rationalité – le même fantasme, pourrait-on dire – est partout à l'œuvre et tend à instrumentaliser les arts et la culture (Kevin Dowler, communication personnelle, 25 février 2010). Le plan torontois ne fait pas exception à la règle et sert, en guise de conclusion, les mêmes arguments univoques selon lesquels la créativité est l'horizon même de la ville et la réussite du milieu culturel torontois déterminera son rang dans la hiérarchie du monde globalisé (City of Toronto, 2003, p. 45). Or, malgré cette ambivalence quant au véritable rôle des artistes par rapport à la classe créative, jamais le milieu culturel ne sera aussi bien soutenu et représenté par un maire qu'au cours du mandat de David Miller dont la nomination signale, en quelque sorte, l'apogée de la thèse créative à Toronto.

C'est le 10 novembre 2003 qu'est élu David Miller, le deuxième maire de la ville fusionnée de Toronto. Reconnu comme étant un progressiste, et appuyé par Jane Jacobs, c'est peut-être lui qui a le mieux incarné, du moins pour un temps, la redéfinition de l'identité de la ville dans les paramètres de la culture. Ce statut peut paraître curieux pour quelqu'un qui n'est ni derrière le boom immobilier de la Renaissance culturelle (déjà annoncé par le partenariat fédéral-provincial), ni à l'origine du plan culturel de la ville, pas plus qu'il n'a pris part aux nombreuses initiatives artistiques qui ont redéfini la ville au début du millénaire. Or, comme le

⁷³ *Artscape* est une organisation fondée dans les années 1980 qui offre des lieux de travail et d'exposition ainsi que du logement pour des artistes à Toronto et ailleurs en Ontario.

signalent les directeurs du livre *uTOpia : Towards a New Toronto*, l'enthousiasme qu'a suscité son arrivée à la tête de la ville fut néanmoins contagieux :

We adore the city. [...] We certainly have not always felt this way, and, in fact, we can roughly pinpoint, without too much effort, the moment we truly embraced Toronto. It was the day David Miller was elected mayor (McBride et Wilcox, 2005. p. 10).

L'idée que Miller se fait de son mandat, tel qu'il l'expose dans le même livre, suit également les prémisses de la transformation identitaire, et prend les traits, à nouveau, du discours utopique :

It isn't easy to reinvent a city. [...] the biggest impediment to transforming a city, though, is not a physical limitation; it's the inertia that comes from historical legacy and a mentality of resignation. In other words, if a city is perceived in a particular way, it takes a tremendous amount of energy and inspiration to reimagine it as something radically different and better. [...] I believe that there is more than enough energy and inspiration among the people of Toronto to make this city into something new and spectacular (Miller cité dans *Ibid.*, p. 9).

David Miller mène pourtant une campagne très terre-à-terre en 2003. Il s'exhibe volontiers avec un balai symbolisant le travail de nettoyage qu'il compte accomplir à la tête de l'administration municipale. Il s'engage également à s'attaquer au problème de la pollution de la ville, un des thèmes principaux de sa campagne, mais fera surtout parler de lui en s'opposant au projet de pont entre l'île sur laquelle se trouve l'aéroport de Toronto et la rive. Puisque les deux sont actuellement reliés par un traversier, la construction d'un lien permanent aurait mené naturellement à l'augmentation du trafic aérien au détriment de la qualité de vie des habitants des îles de Toronto et de ceux du rivage immédiat. Cette prise de position, perçue métaphoriquement comme un pied de nez aux entreprises privées qui avaient assailli l'Hôtel de Ville depuis trop longtemps, lui fut très favorable dans l'élection. Le bilan de son premier mandat sera par ailleurs assez positif, notamment au niveau des investissements dans le transport public et dans le logement social, ce qui mènera à sa réélection en 2006 avec 57 % des votes. Mais ses positions pro-ville et pro-créativité vont aussi finir par jouer contre lui dans une métropole qui est dominée, sur

le plan démographique, par les banlieues. Ainsi, en filigrane, va s'installer la perception selon laquelle la périphérie se trouve exclue par le centre de la ville et que sa classe politique se montre frivole dans ses dépenses :

A city with a viable, festive, multicultural urban centre is greatly appreciated by economic developers as much as by reformists. This vision, however, excludes many sectors of civil society, who remains voiceless, powerless, or simply too radical (Boudreau, Keil et Young, 2009, p. 200).

De fait, la campagne que mène et gagne Rob Ford en 2010 à la suite de la démission de David Miller repose entièrement sur l'idée que Toronto dépense sans compter pour positionner la ville à l'échelle globale, ce qui ne correspond pas aux aspirations d'une partie de la population pour qui la ville devrait se contenter d'être fonctionnelle. La ville, dans ce contexte, n'a plus besoin d'inspirer. David Miller, à la fin de son deuxième mandat, ne semble plus inspirer l'électorat lui non plus. Le retour du balancier est donc complété avec l'élection de Rob Ford, un maire populiste qui n'est rien de moins que l'antithèse de la vision promue par le mouvement *Torontopia*. Comme l'indique cependant un chroniqueur de la revue *Spacing* au lendemain de l'élection de Rob Ford :

We've just come through an election campaign that was fought on the premise that Toronto is broken, its leaders on the wrong track, its citizens divided by class. But the fact that Rob Ford won, and won big, doesn't necessarily make that an immutable truth. Because the contradictory fact remains that, between 2003 and 2010, Toronto flowered (Tossell, 2010).

La question demeure cependant ouverte à savoir si l'élection de Rob Ford aura été une parenthèse dans une longue phase de ré-identification de Toronto en tant que ville créative, ou si elle marque véritablement la fin d'un épisode d'euphorie collective, déployée de toutes sortes de façons, mais reposant finalement sur les épaules d'une « classe créative » à laquelle tous ne peuvent pas appartenir, et dont la conséquence aura été d'avoir fait émerger une caractérisation de Toronto (*Torontopia*) qui ne fait pas vraiment consensus.

4.3 Conclusion

L'objectif principal de ce chapitre, tel qu'énoncé précédemment, consistait à mieux comprendre le contexte urbain dans lequel les icônes architecturales torontoises apparaissent au cours des années 2000. Puisque ces icônes semblent souvent se positionner en rupture avec les villes dans lesquelles elles sont implantées, la question du contexte s'est imposée, mais il semblait insuffisant de s'en remettre à une simple question d'agencement entre des édifices pour saisir le sens de cette rupture. De fait, la rupture des icônes avec leur milieu d'implantation renvoie aussi, métaphoriquement, à un imaginaire urbain, et semble même s'en nourrir par la négative, comme nous le proposerons dans le prochain chapitre. Puisqu'un tel imaginaire est éminemment dense et que les généralités peuvent parfois être trompeuses, nous avons entrepris de percer la surface de l'imaginaire torontois et d'en dégager les couches successives les plus importantes. Ainsi, le cadre analytique que nous formulerons bientôt pour étudier certains projets d'icônes torontoises pourra statuer plus fermement que les icônes s'érigent, dans leur formulation la plus radicale, en réaction à certaines composantes négatives de l'imaginaire torontois. Nous parlons ici du complexe d'infériorité hérité de *Muddy York*, du côté puritain hérité de *Toronto the Good*, du complexe de supériorité hérité de *The City That Works*, de la tendance anti-utopique héritée de *The City of Neighbourhoods*, de la soif de reconnaissance internationale héritée de la *World-Class City*, et finalement, d'une opposition à la ré-identification à la culture locale propre à *Torontopia*. Loin d'être des systèmes parfaitement autonomes, soit des œuvres d'art plantées dans la ville, ces édifices sont en fait des entités qui tirent toute leur énergie du contexte dans lequel ils sont implantés. C'est du moins ce que nous tenterons de démontrer maintenant.

CHAPITRE 5

CADRE ANALYTIQUE : MESURER LA VALEUR ICONIQUE D'UN ÉDIFICE

Vint un temps où la transformation identitaire était au cœur des préoccupations des Torontois; aussi cette impulsion occupait-elle, à la même époque, une série de villes à l'échelle internationale soucieuses de refonder, dans quelques édifices grandioses, une identité moribonde. Lourdes de l'ancrage identitaire duquel elles cherchaient à se défaire, ces villes misèrent sur le spectacle d'une ou de plusieurs icônes architecturales pour relancer, sur tous les fronts, une nouvelle image d'elles-mêmes. Sur le canevas de ces villes en mutation apparut donc, en décalque, une série de nouveaux monuments extravagants agissant comme de véritables incubateurs de changement. Leur forme unique permettant clairement de placer ces monuments en relation de ressemblance avec leur ville d'implantation, leurs créateurs espéraient que leur contagion fut telle que l'impulsion du renouveau pénétre toute la ville et mène à sa régénération.

Ainsi pourrait-on résumer ce que la littérature dit de la question de l'architecture iconique, et plus spécifiquement, de la stratégie urbaine qui s'est formalisée autour des icônes dans les années 2000. Or, l'épreuve des faits pose deux problèmes fondamentaux à la compréhension de ce phénomène. Tout d'abord, le cas de Toronto montre que tous les édifices associés à des stratégies de régénération urbaine par la culture ne présentent pas les caractéristiques évoquées ici concernant leur iconicité, ou ne les présentent que partiellement. Ils sont, pour la plupart, amputés d'une ou l'autre des caractéristiques types de l'icône en étant plus ou moins spectaculaires, ou plus ou moins pensés dans une optique de transformation identitaire. Nous observons même, à chaque bout du spectre de la Renaissance culturelle torontoise, des édifices parfaitement opposés en ce qui concerne leur iconicité, ce qui semble supposer qu'il existe plusieurs degrés d'architecture iconique. Dans un deuxième temps, il demeure difficile d'interpréter la signification des

édifices iconiques bien qu'il s'agisse des monuments les plus importants construits à notre époque. Il en est ainsi parce qu'ils reposent sur des concepts hautement abstraits ou présentent des formes métaphoriques qui sont d'autant plus difficiles à comprendre qu'elles ont souvent peu à voir avec les institutions qu'elles abritent. Comme nous l'avons évoqué précédemment, deux hypothèses générales émergent dans la littérature pour tenter d'expliquer la signification de ces édifices : une première position plus « matérialiste » suggère que cette architecture n'a qu'une valeur stratégique et que ses formes ne signifient strictement rien, tandis que l'autre position, plus « idéaliste » cette fois, suggère que ces monuments constituent des allégories d'idéaux fondamentaux de la société contemporaine que les starchitectes véhiculent à leur insu. Rien dans ces deux positions ne coïncide vraiment, et l'examen de divers projets iconiques montre bien que d'un cas à l'autre, et surtout d'un starchitecte à l'autre, l'une et l'autre des pistes interprétatives s'imposent en alternance. D'un côté, il y a ces architectes qui se voient volontiers comme les porteurs d'un idéal (le cosmopolitisme, la nature, etc.) qu'ils mettent en forme dans des édifices novateurs, alors que d'autres reconnaissent, à mots à peine couverts, qu'ils sont des « faiseurs d'image ». D'autres, encore, se définissent essentiellement comme des artistes et ne cherchent pas à expliquer outre mesure la portée sociologique de leur travail.

Ce schisme dans l'interprétation du phénomène nous force à nous demander si l'on peut encore parler d'une architecture dite « iconique » sans faire l'impasse sur les exemples allant à l'encontre de ces deux interprétations possibles. Un observateur « matérialiste » peut-il vraiment balayer du revers de la main tous ces architectes qui ont une démarche structurée et qui cherchent à véhiculer un message en prétextant, à leur face même, qu'ils ne font qu'ériger des monuments pompeux à la gloire de leurs clients? À l'inverse, un observateur « idéaliste » qui propose de saisir l'éthos culturel à l'œuvre derrière l'architecture iconique peut-il faire abstraction des architectes qui

s'avouent volontiers au service d'une culture du tape-à-l'œil? Il y a là une impasse qui semble indiquer que le problème se trouve ailleurs.

Nous proposons ici de délaissier la question des acteurs derrière l'architecture iconique pour nous intéresser aux objets eux-mêmes. Il semble à cet effet qu'il existe un point commun à tous les édifices iconiques. Dans la littérature sur la question, on laisse entendre partout, sans que l'on consacre beaucoup d'importance à ce fait, que la condition même de ces édifices consiste à se trouver en rupture par rapport à leur contexte d'implantation, le contexte étant entendu ici au propre (quartier, rue) et au figuré (identité urbaine, société). L'examen provisoire de la Renaissance culturelle torontoise montre à cet effet que la question du rapport au contexte est le nerf de la guerre entre les tenants des deux approches (« effet » contre « style » Toronto). Étonnement, les architectes les plus décontextualistes semblent aussi préoccupés que les autres par le contexte, et peut-être même plus encore. La constance du souci porté à cette question semble révéler que le mouvement iconique n'est pas tellement uni par une signification commune (position « idéaliste »), ni même uni par une absence de signification commune au-delà du recours au *branding* urbain (position « matérialiste »), mais possède néanmoins un *modus operandi* comparable partout quant à la façon de se mettre en forme dans le monde, un rituel qui semble transcender le travail des différents concepteurs et rejoindre le discours populaire sur ces mêmes créations. Par définition, le rituel suppose que les règles sont partagées et saisies par tous, et c'est pour cette raison que nous allons nous intéresser simultanément au processus de conception de l'icône ainsi qu'à sa perception par le public. Nous sommes ainsi amenés à élaborer un cadre analytique autour de l'hypothèse exploratoire selon laquelle l'opposition au contexte et l'effet de rétroaction souhaité sur lui sont les deux composantes les plus importantes du processus de conception et de désignation de l'architecture iconique contemporaine, et que ces deux moments placent paradoxalement cette architecture en relation de dépendance formelle avec le contexte. Ainsi verrait-on apparaître, à divers degrés

selon les projets, une hypothétique « valeur iconique » que nous tâcherons de définir dans la prochaine section. La formulation de ce cadre analytique ainsi que la présentation d'une grille d'analyse des édifices iconiques nous permettra de poser, dans le chapitre suivant, une question de recherche concernant notre sujet de recherche, la Renaissance culturelle de Toronto.

5.1 La valeur iconique

L'appareil analytique présenté dans les pages à venir procède de deux renversements fondamentaux par rapport aux autres interprétations du phénomène de l'architecture iconique contemporaine. Un premier renversement consiste à rejeter l'idée selon laquelle nous devons étudier la trajectoire des starchitectes et penser chacun de leurs projets à l'aune de leur œuvre pour comprendre le phénomène iconique contemporain. Nous disons au contraire que l'étude plus attentive des objets architecturaux eux-mêmes révèle des dimensions inexplorées au phénomène. Or, une conséquence majeure de cette ressaie consiste, dans un deuxième temps, à rejeter l'idée défendue partout selon laquelle ces édifices, par leurs qualités particulières, sont des entités parfaitement autonomes dans les villes. Nous disons plutôt que c'est précisément ce qui se passe autour de ces édifices qui leur donne sens, comme si, à force de rejeter explicitement un contexte d'implantation, on en venait finalement à pointer du doigt ce qui, précisément, détermine la forme et la fonction de ces monuments d'exception.

Précisons dès maintenant ce que nous entendons ici par un retour à l'objet architectural. D'abord, il est entendu que nous ne disons pas que la forme exacte du musée Bilbao, par exemple, s'explique par une opposition formelle au cadre urbain d'implantation ainsi qu'à l'identité de la ville basque. De la même façon, nous ne pourrions pas dire que la fonction de l'œuvre phare de Frank Gehry consiste à indiquer comment, par simple mimétisme, la ville devrait évoluer, ce qui est une idée proprement ridicule. Notre analyse se situe en fait à un tout autre niveau; nous parlons

de « mise en forme » des icônes en parlant d'un rituel spécifique, et non pas d'une « forme » architecturale à proprement parler. Ce rituel, en réalité, apparaît surtout au niveau du discours. Les formes architecturales d'un édifice ne sont pas porteuses, de manière essentialiste, du rituel de rupture au contexte. Nous disons plutôt qu'une désignation discursive extérieure (incluant celle énoncée par son architecte et ses clients) est indispensable pour exister comme entité distinguée dans la ville. De fait, il demeure à peu près impossible de dire qu'un édifice est vraiment plus spectaculaire qu'un autre en se fiant seulement à ses caractéristiques esthétiques et formelles, soit en faisant abstraction des intentions qui ont mené à sa conception et en négligeant de considérer sa renommée. Un tel exercice se révèle en fait complètement arbitraire : nous pourrions considérer, par exemple, que les sept merveilles du monde antique sont demeurées inégalées dans l'histoire de l'architecture (Peake, 2005), ou bien que rien n'est plus spectaculaire que les grandes œuvres d'ingénierie comme les barrages hydro-électriques ou les ponts, ce qui ne veut pas dire grand-chose finalement. Dans le cadre de notre analyse, les formes architecturales seront donc considérées, mais pas de manière isolée par rapport au discours supportant leur conception et leur réception, ce qui reprend en somme l'argument de Linda Groat et David Wang selon lesquels : « *The physical object cannot reveal much without the other tactics of the overall interpretative enterprise : evidence collection, evaluation, and narration* » (Groat et Wang, 2002, p. 151).

L'étude préliminaire du discours autour des édifices iconiques semble indiquer qu'ils prennent sens non pas en tant qu'institutions affichant leur identité propre au cœur des villes, comme les églises et les banques d'autrefois, par exemple, mais plutôt comme des entités dont la force d'évocation provient de leur extraction au cadre générique ambiant. Mais pourquoi en serait-il ainsi? C'est peut-être, dirons-nous, que dans un contexte de représentation incertain sur le plan sociétal – disons, pour l'instant, celui de la postmodernité –, il apparaît difficile de mettre en forme des symboles monumentaux univoques et fédérateurs. Dans ce contexte, et en l'absence

d'un modèle de représentation stable pour les institutions, le mode de conception dominant consisterait à générer du sens dans une logique autoréférentielle (autopoïétique⁷⁴) en introduisant des éléments du contexte dans la conception de l'édifice. Ainsi, le modèle de conception iconique permettrait de créer du sens et de produire un effet monumental à partir d'une assise instable en se rattachant aux seuls éléments consensuels à son propos, soit la constatation que le contexte est insatisfaisant et qu'il pourrait être bonifié, ce que l'icône propose volontiers de faire. Dans l'équation, il importerait peu qu'on reconnaisse ou non nos idéaux collectifs dans ces monuments; il suffirait qu'ils incarnent un « ailleurs » dans le contexte auquel on tente d'échapper. À ce titre, le contexte, justement, deviendrait en quelque sorte l'étalon-or de la valeur de l'icône; sans un arrière-plan moribond, l'icône ne se découperait sur rien. Nous entrevoyons donc ces édifices tels des systèmes autoréférentiels qui, dépourvus d'un fondement ontologique stable, s'abreuveraient plutôt des insatisfactions locales pour se soustraire à leur environnement et leur renvoyer une image contrastante, enclenchant, si tout fonctionne bien, une dynamique de régénération urbaine et, à une autre échelle, un mouvement de transformation identitaire pour la ville. En somme, nous supposons que le spectacle offert par ces édifices est tout simplement celui de la distinction entre eux et les éléments de l'environnement qu'ils ont intériorisés et rejetés.

Au plus fort d'une course internationale à l'attention entre les villes impliquant les architectes les plus réputés et les concepts les plus sophistiqués, nous disons, en somme, que c'est le décalage par rapport au contexte d'implantation qui donnerait leur valeur aux icônes. Humble rappel à l'ordre pour les starchitectes de ce monde; n'empêche, le contre-exemple de Dubaï montre bien l'effet d'annulation mutuelle d'un très grand nombre d'extravagances architecturales dans la même ville,

⁷⁴ L'autopoïèse est un concept issu de la contraction des termes grecs *auto* (soi-même) et *poiësis* (production). Il sera utilisé dans ce document comme un synonyme à *autoréférentiel*. Le concept de système autopoïétique décrit des systèmes vivants qui se créent à partir de rien en se distinguant de leur environnement et en évoluant dès lors selon leurs propres règles de reproduction intrasystémiques. Nous proposerons une description plus détaillée de l'autopoïèse au point 5.1.1.2.

et celui de Las Vegas montre aussi que les icônes des grandes villes du monde (tour Eiffel, pyramides égyptiennes, statue de la Liberté, etc.) ne sont plus des icônes lorsqu'elles sont réunies en un seul endroit. Ainsi, l'icône aurait besoin d'un arrière-plan neutre pour exister, et c'est d'abord pour cette raison que nous sommes porté à croire que le geste de rejet de l'environnement est plus fondamental qu'il ne semble paraître en premier lieu. Cette architecture serait pensée, pour reprendre les termes de Cedric Price (Powell, 2001, p. 180), comme un « agent de changement » pour la ville dans laquelle elle se trouve. Sa responsabilité présumée consisterait à anticiper ses besoins futurs et à exhiber des possibilités nouvelles sur le plan de la représentation.

Un tel mode de composition à partir du contexte mènerait aussi à l'élaboration d'anti-icônes tentant de répondre de manière sensible et responsable aux enjeux de la ville. De tels monuments, dont nous avons vu quelques exemples à Toronto, prendraient plutôt soin de ne pas rajouter de bruit au concert des représentations, et constitueraient des « agents de stabilité » dans un contexte sociétal marqué par une pluralité d'idéaux. Le rôle présumé de l'architecture consisterait, dans ce cas-ci, à offrir une plateforme neutre et inclusive permettant à une pluralité d'acteurs et d'idées de se faire valoir sans présumer de la direction à donner à l'ensemble de la société en imposant, sur le plan monumental, un idéal à caractère hégémonique. Nous devinons aisément qu'une telle posture intellectuelle, si elle préside à la construction d'édifices de premier plan, nous fait atterrir très loin de « l'effet wow » tant prisé dans le discours sur la régénération des villes. Pourtant, c'est le spectacle qu'offrent certains des monuments les plus en vue de la Renaissance culturelle de Toronto dans la dernière décennie. Or, un monde sépare l'icône et l'anti-icône, et l'établissement de critères plus précis concernant le rapport de ces édifices à la société nous permettra d'en disséquer les différentes modalités et d'enrichir notre compréhension du cas particulier de Toronto.

Voici l'axiome sur lequel reposera notre analyse du phénomène iconique à Toronto et qui suppose l'énonciation d'une *valeur iconique* attribuable aux projets architecturaux analysés :

La *valeur iconique* d'un édifice se mesure à la quantité et au degré d'intensité des énoncés suggérant son aliénation (ou son inclusion) au contexte d'implantation dans le discours des concepteurs (architectes et clients) ainsi que dans celui des observateurs (grand public, médias, commentateurs et critiques de tout acabit).

Nous postulons également qu'il existe différents degrés à la valeur iconique, ce qui signifie, en définitive, qu'une valeur iconique « forte » est envisageable et s'exprimerait ainsi :

Le discours autour d'un édifice possédant une valeur iconique *forte* est caractérisé par des énoncés qui explicitent des éléments concrets du contexte auquel l'édifice s'oppose et qu'il cherche, dans un deuxième temps, à transformer.

Cet axiome de recherche suppose en somme qu'un mouvement de va-et-vient caractérise le rapport contrasté avec l'environnement : le mouvement de rupture avec l'environnement va de l'extérieur vers l'intérieur en introduisant dans le discours des éléments du contexte qui seront rejetés dans la mise en forme de l'édifice. Il s'agit de la dimension autopoïétique de notre proposition dans la mesure où l'on observe une dynamique où l'icône se met en forme de manière autoréférentielle en se soustrayant à un environnement imaginaire intériorisé dans sa conception. Nous désignerons ce premier mouvement comme la « forme iconique ». Le deuxième mouvement en est plutôt un qui va de l'édifice vers l'extérieur et correspond à l'effet de rétroaction (*feedback*) documenté quant à lui du côté de la théorie sur la régénération urbaine par la culture. Ce mouvement suppose en effet que l'apparition de l'édifice dans l'environnement génère des propriétés émergentes menant à la régénération du cadre urbain ainsi qu'à une éventuelle transformation identitaire de la ville dans son ensemble. Nous donnerons à ce deuxième mouvement le nom de « fonction iconique ». Voici comment nous pouvons décrire ces deux dimensions complémentaires de la valeur iconique :

5.1.1 La forme iconique

Forme iconique : nous appelons forme iconique le procédé évoqué dans le discours selon lequel un monument érige une coupure avec son contexte.

Selon cette définition, une distinction forte avec l'environnement s'observerait par le fait que des éléments rejetés de cet environnement occupent une place prééminente dans la façon dont les concepteurs et les observateurs décrivent un projet architectural. Ces éléments rejetés, paradoxalement, serviraient à fermer ces édifices par rapport à leur contexte et à déterminer les opérations symboliques subséquentes permettant leur distinction : ils sont ce que le projet n'est pas, ce qui s'oppose à lui tel un absolu. C'est en ce sens que nous parlons de « forme » iconique, car ces éléments rejetés dans le discours des concepteurs et des observateurs donnent corps à l'édifice « distingué » et correspondent d'ordinaire assez bien au spectacle visuel de la rupture observé entre l'édifice et son contexte immédiat. À l'inverse, nous dirons d'un édifice s'harmonisant complètement avec le contexte qu'il a une forme iconique *nulle* : il n'érige pas de coupure nette avec l'environnement urbain, mais se trouve plutôt en rapport de complémentarité avec celui-ci, ce qui suppose que la forme de l'icône est pratiquement imperceptible, et qu'elle n'a que peu de chance de devenir une icône finalement, contrairement à un édifice qui ferait scandale, par exemple.

5.1.1.1 Les deux dimensions de la forme iconique

Une telle fermeture avec l'environnement se manifeste de deux façons : dans la rupture entre l'édifice et l'extérieur, tout d'abord, celle dont nous avons fait état jusqu'à maintenant parce qu'elle est la plus évidente. Cette rupture identifie un « contexte » qui peut prendre plusieurs formes, des plus générales s'il est question du rapport métaphorique entre un édifice et la personnalité d'une ville, aux plus concrètes si l'on évoque l'agencement architectural avec l'environnement urbain, ou même celui avec les anciennes parties d'un édifice s'il s'agit d'un projet d'expansion.

Cette clôture suppose aussi un envers à la forme iconique dont nous n'avons pas parlé jusqu'à maintenant. Nous supposons en effet que la conception de formes défiantes dans l'environnement prend le chemin d'une conception de l'extérieur vers l'intérieur pouvant renforcer, du même coup, la désarticulation entre l'enveloppe extérieure de l'édifice et son contenu⁷⁵. Il est évidemment toujours souhaitable que la forme d'un édifice réponde aux besoins d'espace à l'intérieur, et aucun architecte ne dira que sa création est mésadaptée par rapport à son programme. N'empêche, il est possible, du côté des créateurs, qu'un projet ait d'abord été pensé pour présenter, à différents degrés, une silhouette distincte depuis l'extérieur, ce qui laisse présager un édifice possédant une valeur iconique plus forte et des aménagements intérieurs possiblement moins adaptés au programme architectural. Dans le cas contraire, un édifice doté d'une forme suivant sa fonction, pour paraphraser la formule de Louis Sullivan, présenterait un degré de désarticulation entre l'extérieur et l'intérieur probablement moins élevé⁷⁶. Mais, puisqu'à nouveau, les architectes refuseront de dévaluer leurs projets à l'aune de ces exigences fonctionnelles, l'apport des observateurs (pôle de réception) sera d'une grande importance pour évaluer cette désarticulation extérieure/intérieure étant donné qu'ils n'ont pas à défendre les projets. C'est d'ailleurs la raison d'être de leur inclusion dans l'établissement de la valeur iconique : les observateurs formulent des jugements autonomes – la plupart du temps – qui participent à la mise en forme de ces édifices sur le plan discursif en complétant ce qui est dit du côté du pôle de production des icônes.

⁷⁵ Nous pensons ici aux « *ducks* » de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dont il est question dans *Learning from Las Vegas* (1972), et qui sont ces édifices dont le programme doit se plier aux contraintes de l'édifice-forme.

⁷⁶ Rappelons ici que nous n'établissons pas une règle formelle sur le plan architectural. Nous indiquons seulement une tendance au niveau des représentations. Ainsi, un édifice qu'on décrirait comme étant conçu pour répondre de manière prioritaire aux besoins des usagers devrait logiquement présenter une forme qui épouse étroitement son contenu.

5.1.1.2 Fondement théorique de la forme iconique

L'hypothèse de la forme iconique n'a pas été élaborée à partir du néant. De nombreuses indications dans la littérature sur l'architecture iconique semblent en effet pointer vers une telle hypothèse sans qu'on n'ait jamais formulé précisément l'idée d'une construction par soustraction à l'environnement, à part peut-être dans un article de Barbara Jenkins, *The Dialectics of Design* (Jenkins, 2006), et dans le livre *Architecture's Evil Empire* de Miles Glendinning (2010). S'il semble difficile pour l'instant d'indiquer pourquoi ce rituel se généralise dans les années 2000, il est tout aussi difficile d'en déterminer l'origine sur le plan des pratiques architecturales. Tentons quand même d'en faire la généalogie en le rattachant au « mouvement », qui n'en est pas un, du déconstructivisme⁷⁷. La filière des déconstructivistes nous conduit en effet dans l'enceinte d'un institut new-yorkais que la plupart des starchitectes ont fréquenté dans les années 1970, l'*Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), et dont l'existence s'étend de 1967 à 1984⁷⁸. Cet institut est d'un intérêt majeur dans cette recherche parce que c'est le lieu où l'on commence à réfléchir le plus sérieusement à l'autonomie formelle de l'architecture dans la société. Signalons par exemple que le concept « d'architecture autoréférentielle » apparaît pour la première fois dans les travaux de Peter Eisenman, directeur et figure emblématique de l'IAUS. Eisenman entreprend à l'époque de s'éloigner considérablement du regard très empirique porté sur l'architecture aux États-Unis en réfléchissant de plus en plus à la pure réalité de l'objet architectural, détaché de tout projet sociétal (Birignani, 2011). Ses préoccupations feront tache d'huile dans les différentes revues éditées par l'IAUS. Nous constatons, par exemple, qu'il est souvent question de la tension entre l'autonomie formelle de l'architecture (son autoréférence) et ses déterminations socioculturelles et politiques dans la revue *Oppositions* (Hays, 1998 ; Sadler, 2004).

⁷⁷ Voir Cf., infra, p. 57.

⁷⁸ L'institut s'est reformé en 2003, mais ses affiliations académiques et l'équipe de professeurs qui forme son noyau n'ont qu'une correspondance lointaine avec l'IAUS original.

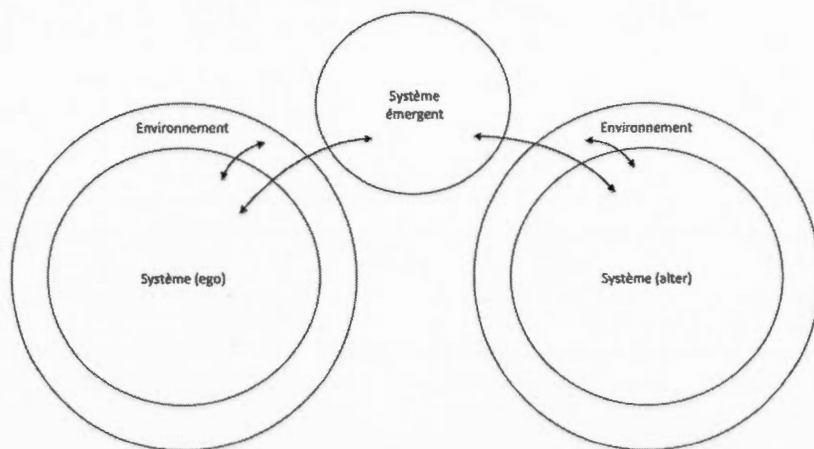
Ce fait est d'autant plus important quand nous considérons que Rem Koolhaas, Frank Gehry, Rafael Moneo, Michael Graves, Bernard Tschumi, Robert Stern, Manfredi Tafuri, Daniel Libeskind et Zaha Hadid, pour ne nommer que ceux-là, ont réalisé un stage d'étude à l'IAUS au cours de ses années d'existence. La question du lien entre les travaux de l'IAUS et le phénomène de la starchitecture en vogue trente ans plus tard a été soulevée, quant à elle, par Miles Glendinning (2010) et renvoie également au thème de la conception autopoïétique. Selon Glendinning, l'enseignement prodigué dans cet institut encourageait les architectes à concevoir chaque projet comme une occasion de mettre en forme une vision individuelle du monde qu'ils allaient plaquer sur les villes (*Ibid.*, p. 57). Notons cependant que la vision de l'architecture d'Eisenman ne correspond pas encore exactement à ce que nous entendons par la « forme iconique » puisque sa conception de l'autoréférence consiste à fermer complètement l'objet architectural à l'environnement, ce qui constitue surtout un dérivé du formalisme architectural. L'idée d'autoréférence à laquelle nous nous rapportons ici ne consiste pas à dire que l'objet existe pour l'objet, mais plutôt que l'environnement de l'objet conditionne sa mise en forme dans le monde. Pour expliciter cette idée, et en l'absence d'une proposition claire à ce sujet dans la théorie architecturale, faisons plutôt appel à la théorie sociologique de Niklas Luhmann qui pose les bases d'une définition des systèmes autoréférentiels⁷⁹.

La thèse soutenue par le sociologue allemand Niklas Luhmann dans *Social Systems* (Luhmann, 1995), selon laquelle la société est composée de systèmes autoréférentiels, s'inscrit dans la lignée d'un saut paradigmatique dans l'histoire de la théorie générale des systèmes. De fait, la caractéristique principale de la théorie des systèmes autoréférentiels par rapport à la pensée systémique antérieure consiste à entrevoir les systèmes comme étant autonomes les uns par rapport aux autres plutôt

⁷⁹ Dans les pages qui suivent, nous allons emprunter à Luhmann un vocabulaire et un cadre conceptuel qui, dans les faits, nous permet de pousser la réflexion sur l'architecture iconique. Or, cet emprunt ne traduit en aucun cas un projet d'analyse systémique de notre part. Pour cette raison, signalons que nous entrons ici en territoire luhmannien avec l'intention d'en ressortir rapidement.

que fortement interdépendants, une thèse présentée à l'origine dans les travaux d'Humberto Maturana et de Francisco Varela (1980) en biologie. L'interdépendance entre des phénomènes de tout acabit était pourtant à l'origine de la réflexion scientifique sur les systèmes. Sur le plan urbanistique, par exemple, cette perspective avait abouti à des réflexions sur la ville comme une termitière ou une ruche d'abeilles, une ville entrevue de manière matérialiste et qui accumule du savoir, dépense de l'énergie et produit des déchets qu'elle rejette dans l'environnement, le tout dans une dynamique d'interdépendance des composantes (Dansereau, 1977 ; Laborit, 1977 ; Rosnay, 1977A, 1977B). Pour Luhmann, cependant, les systèmes sociaux ne sont pas des entités physiques, mais plutôt des constructions abstraites qui ont un effet pourtant bien tangible sur la façon d'agir dans le monde des êtres humains tant la médiation entre les systèmes constituerait l'unique mode de reproduction de la société. Ces constructions systémiques ne sont faites que d'un seul matériau, l'information, et chaque système contient, telle une membrane extérieure, son propre environnement intériorisé comme la totalité du monde avec lequel il dialogue. Les systèmes sociaux ne communiquent donc pas directement entre eux, mais par l'intermédiaire d'une double contingence où *ego* ne comprend d'*alter* que ce qu'il a intériorisé et emmagasiné comme information sur lui, et vice versa.

Double contingence



Source : Adapté de *Social Systems* (Luhmann, 1995) par l'auteur.

Un système autopoïétique est une structure d'attentes autoconstituée au fil du temps et se distinguant constamment du monde qui l'entoure. Cette structure, c'est son identité, la façon dont le système se définit lui-même en fonction des attentes qu'il juge comme étant investies en lui. C'est ainsi que les systèmes font de l'ordre à partir du chaos d'information circulant entre tous les systèmes. Ils isolent ce qui les distingue une première fois lors de leur formation autocatalytique (sans créateur), et se complexifient davantage au fur et à mesure que leur environnement se complexifie également, traçant ainsi une courbe évolutive expliquant aujourd'hui l'existence de systèmes sociaux possédant une stabilité « dynamique » plutôt que « structurelle » les rendant d'avantages aptes à faire face aux perturbations (Luhmann, 1995, p. 12). Ils sont aussi, nous rappelle sans cesse l'auteur, fortement improbables tant ils sont parvenus à se constituer selon une propre lecture d'eux-mêmes et non à partir d'un ancrage fondamental à une quelconque ontologie, une invention propre au « système philosophique » selon Luhmann.

La principale conséquence d'une telle lecture entrevoyant l'histoire des sociétés comme une série d'opérations systémiques de distinction progressive des sous-systèmes (tels le droit ou la politique) consiste à supposer que les systèmes sociaux évoluent indépendamment de la volonté des hommes, ou plutôt, que les deux types de systèmes (individuels et sociaux) s'interpénètrent tout en demeurant autonomes, ce qui a évidemment des implications graves quant à l'autodétermination des collectivités humaines. En un sens, la théorie systémique autoréférentielle nous dit que la société se reproduit de façon mécanique, à la manière d'un système biologique et sans qu'une direction d'ensemble préside à sa destinée. L'art, par exemple, en tant que système social, serait une entité fonctionnant selon ses propres règles (en autopoïèse), et selon une relative autonomie par rapport aux humains l'ayant pourtant institué (Luhmann, 2000)⁸⁰. La dislocation entre les différents sous-

⁸⁰ À preuve, nous dit Luhmann, l'art contemporain fonctionnerait aujourd'hui selon des repères de plus en plus éloignés de la sensibilité du grand public, sans que cela ne menace pour autant sa reproduction : « *Even in "The age of thechical reproduction", works of art distinguish themselves*

systèmes composant la société serait d'autant plus vraie aujourd'hui, selon Luhmann, alors que nous vivons dans une société plus complexe et plus différenciée sur le plan fonctionnel que jamais. La pensée systémique autoréférentielle opère en ce sens une rupture avec la tradition humaniste en dérobant le sujet humain comme entité indivisible résidant au cœur de toute construction sociale. Il n'y a plus de sujet transcendantal ici, plus d'explication du fonctionnement de la société contemporaine à partir d'un élément indivisible – précisément, l'individu –, mais plutôt, l'évolution simultanée de systèmes qui, malgré leur imbrication, peuvent prétendre à une certaine autonomie réciproque.

Signifions dès maintenant la grande distance que nous prenons par rapport à cette théorie. Nous considérons en effet qu'il est assez troublant de penser que la société contemporaine serait mue par des procédés gestionnaires la faisant évoluer vers une forme de totalitarisme non autoritaire (Freitag, 2005), et qu'il serait finalement impossible, ni même souhaitable, de donner sens aux productions humaines – comme l'architecture – d'un point de vue omniscient et à la mesure d'une conception du monde. Il est cependant indéniable que la théorie luhmannienne présente un attrait particulier dans le contexte de la postmodernité tant elle propose une sortie à la crise de sens propre à notre époque en réorganisant une lecture du monde non pas à partir d'une normativité éclatée par les contradictions de la modernité, mais autour d'une conception performative de la société dans laquelle les systèmes continuent à se reproduire de manière autopoïétique tant et aussi longtemps qu'ils réussissent à justifier leur raison d'être dans le monde – leur distinction – en la communiquant aux autres systèmes. Plus besoin, donc, de s'ancrer à une vision fédératrice du monde pour créer de nouvelles formes de représentation collectives; suffit de communiquer efficacement sa distinction dans le monde. Nous dirons cependant que le fait d'accepter ces prémisses sert aussi un projet plus *idéologique*

from other artifacts in that they do not have to prove themselves outside of art. This is why they can live out their originality, why they can be innovative or disagree without reservation, the only risk being that they might no longer be understood » (Luhmann, 2000, p. 296).

que *théorique* où la systémique devient une fin plutôt qu'un moyen. La théorie sert en tout cas le projet de ceux qui défendent la thèse de la « fin de l'histoire » (Fukuyama, 1992) en offrant la vision d'une société dépourvue de toute normativité et fonctionnant comme un « à plat » désengagé de tout contact avec le passé et l'avenir.

La lecture passablement cynique de la reproduction de la société chez Luhmann nous donne, malgré notre rejet sur le plan idéologique, une piste de réflexion intéressante quant aux moyens à la disposition des architectes pour créer des monuments porteurs de sens à partir d'une assise représentationnelle instable. En assimilant l'édifice iconique à un système autoréférentiel, nous pouvons imaginer qu'il « s'autoproduit en ce sens qu'il cherche dans son environnement sa nourriture, qu'il la transforme pour en assimiler les composantes utiles à sa propre existence, et en rejeter les éléments inutiles » (Durand, 1979, p. 45). Mais pour arriver à réaliser cette opération autopoïétique, le système doit d'abord se prémunir contre sa dissolution dans l'environnement en marquant clairement sa différence. De fait, la « forme iconique » serait ici la transposition en architecture de la « double contingence » dans la théorie luhmannienne où la rupture avec le contexte s'organise en fait autour d'un environnement intériorisé (et rejeté) dans la structure même du système. Il est intéressant de noter en ce sens que la conception de l'œuvre d'art chez Luhmann consiste précisément à dire que l'œuvre commence à exister dès lors qu'on la distingue dans le monde en la délimitant par un cadre : « *A work of art, must distinguish itself externally from other projects or events, or it will lose itself in the world* » (Luhmann, 2000, p. 29). Nous sommes loin ici de la conception d'Umberto Eco qui voit l'œuvre d'art comme un système ouvert aux interprétations les plus diverses, ce qui la rend sensible à des perturbations pouvant influencer jusqu'à son contenu même (Eco, 1979). Dans le système luhmannien, c'est l'existence même de la clôture qui donne de la stabilité à l'œuvre et les perturbations dans l'environnement – les interprétations diverses – ne provoquent pas nécessairement de désordre dans

l'œuvre parce que celle-ci dialogue avec elle-même, ou plutôt, avec un environnement contingent qu'elle a intériorisé et simplifié dans son système.

5.1.1.3 La forme iconique dans la littérature sur l'architecture iconique contemporaine

Tout en rejetant l'idée que l'art n'est rien d'autre qu'une opération de marquage sur le plan communicationnel, nous supposons tout de même qu'un tel rituel de distinction dans le monde par opposition à un contexte intériorisé semble être le principal moteur de l'architecture iconique contemporaine. Trois indices semblent indiquer qu'il en est ainsi : on constate dans la littérature que cette architecture est souvent aliénée de son contexte (Glendinning, 2010 ; Jencks, 2006 ; Rybczynski, 2002), qu'elle se définit souvent en opposition à la culture locale (Jenkins, 2006) et, troisièmement, que certains architectes parlent de l'importance d'inventer un environnement fictif pour donner sens à leur production architecturale. La question de l'aliénation dans le contexte parle d'elle-même. Les deuxième et troisième points, quant à eux, méritent d'être explicités davantage.

Pour Barbara Jenkins, la logique même de l'existence de l'icône semble commander une opération de distinction par rapport au contexte qui s'inscrit exactement dans la logique de notre hypothèse concernant la forme iconique :

a common thread of this architectural practice is the attempt to challenge architectural discourses dictating what a building is "supposed" to look like, whether those discourses emerge from local history and tradition or from social and cultural expectation. The frequent result is a building that is "unexpected" and often controversial. The attention-grabbing nature of this architecture makes it ideally suited to the sort of economic posturing described above; to attract tourists or gain cultural status, buildings must exhibit radical difference of some sort. They cannot just "fit in" (Jenkins, 2006, p. 196).

Si le constat de Jenkins est identique au nôtre, son interprétation du phénomène diffère cependant légèrement, car elle voit dans cette confrontation des monuments avec leur contexte, une manifestation de l'individualisme de leurs créateurs. Nous ne nions pas qu'il puisse en être ainsi, mais nous considérons que la relation de

dépendance au contexte est plus importante encore sur le plan du *rituel*, car l'extraction d'un milieu fait en sorte que l'édifice devient, par défaut, le symbole renversé de la norme et constitue, en ce sens, le contre levier nécessaire à l'établissement du symbole de l'individualité. Suivant l'interprétation de Jenkins, un architecte parfaitement individualiste ne se soucierait tout simplement pas des conventions et pourrait décider de construire un édifice très similaire à tous les autres. Or, nous dirons d'un édifice qu'il est « individualiste » seulement s'il rompt avec son milieu d'implantation, d'où l'importance de pratiquer le *rituel* de la coupure pour établir la forme iconique.

À propos du troisième point souligné dans la littérature, il apparaît en effet que certains architectes vont plus loin encore que l'opposition au contexte et conçoivent leur travail comme une opération où ils choisissent des éléments spécifiques du contexte (certains épisodes historiques plutôt que d'autres, par exemple) sur lequel ils plaquent un devenir possible. Daniel Libeskind, par exemple, dit cela à propos de la Renaissance culturelle torontoise : « *A renaissance is a connection between what the city was and what the city can be* » (Stanwick et Flores, 2007, p. 7). Sur le même sujet, Will Alsop suggère quant à lui que « *Toronto is experiencing an exotic change, as we are designing a history that the city never had* » (*Ibid.*, p. 10). Bravades? Rhétorique vide? Dur à dire venant de deux architectes qui excellent au jeu de la formule-choc. N'empêche, ces affirmations semblent indiquer que la forme iconique, dans sa variation la plus forte, entretient une relation complexe avec le contexte – ici, l'histoire de la ville – qui pourrait aller jusqu'au fait de le personnaliser en sélectionnant les éléments sur lesquels le monument réagit. Ces commentaires nous rappellent enfin que la raison d'être de ces édifices consiste à provoquer un changement dans l'environnement, ce qui commande donc une attitude où le rapport au contexte des concepteurs – mais aussi du grand public – est teinté d'une confiance dans le fait que l'état des choses est insatisfaisant et, surtout, qu'il

peu être amélioré. C'est ainsi que nous basculons vers le deuxième volet de notre hypothèse qui concerne, justement, la *fonction* de l'icône.

5.1.2 La fonction iconique

Fonction iconique : nous appelons fonction iconique le procédé évoqué dans le discours selon lequel l'édifice rétroagit sur le contexte.

Dans l'établissement de la valeur iconique d'un édifice, nous considérons qu'il est primordial de retrouver, dans le discours des concepteurs ainsi que dans celui des observateurs, des commentaires concernant le potentiel de changement qu'entraînera sa construction. Précisons d'emblée trois choses : d'abord, il est essentiellement question ici du mouvement qui va de l'icône vers l'extérieur. Ainsi, il n'est pratiquement plus question d'architecture dans ce volet du cadre analytique, mais plutôt de régénération urbaine et de transformation identitaire. Deuxièmement, notons que nous ne nous intéressons pas tellement à l'effet tangible sur l'environnement tel qu'il serait mesuré plusieurs années après l'érection d'une icône. De fait, la littérature sur le sujet montre que la démonstration de l'impact d'une icône sur différents indicateurs comme le tourisme ou le marché foncier demeure difficile à établir, notamment parce qu'il est difficile d'isoler l'apport des icônes dans l'évolution de ces paramètres dans un quartier ou dans une ville (Evans, 2005). Ainsi, puisque nous allons nous intéresser essentiellement au contenu discursif entourant ces édifices, et puisque nous nous intéressons à des projets tout récents, l'effet de régénération dont nous ferons état est essentiellement de l'ordre du potentiel perçu : la fonction iconique d'un édifice concerne surtout la perception de sa capacité à engendrer un changement dans l'environnement. Nous considérons en ce sens que la valeur d'une icône dépend surtout des attentes qui sont placées en elle, ce qui se traduit, par exemple, par le fait que l'annonce de la venue d'un starchitecte dans une ville provoque autant, sinon plus d'excitation que l'inauguration de son édifice quelques années plus tard. Nous pouvons par ailleurs supposer que l'effet

régénérateur réel d'un édifice s'estompe dans le temps à peu près à la même vitesse que chute la perception de son potentiel régénérateur. Ainsi, personne ne dira d'un projet iconique raté qu'on attend toujours de lui qu'il transforme son milieu, ce qui revient à dire que c'est le degré d'enthousiasme porté pour un tel projet qui est le réel effecteur de la régénération.

Le troisième et dernier commentaire préliminaire concernant la *fonction* iconique est que ce second volet de l'hypothèse générale s'attache toujours à montrer que l'icône est dans une relation de dépendance formelle avec son environnement. Elle l'est d'abord sur le plan factuel en existant précisément pour rendre la ville autour d'elle meilleure. Mais ce n'est pas tout, car n'importe quel édifice a d'abord été pensé comme une contribution positive dans son environnement. Nous stipulons ici qu'en plus de vouloir améliorer son environnement, un édifice ayant une fonction iconique « forte » sera décrit en *opposition* avec celui-ci puisque l'effet régénérateur est attendu du *choc* avec l'environnement. Nous pouvons donc supposer qu'il y a une certaine symétrie entre les deux volets de notre hypothèse de recherche, et qu'une opposition plus forte au contexte à l'entrée mènera à une régénération également plus forte à la sortie.

5.1.2.1 Les deux dimensions de la fonction iconique

L'effet de rétroaction sur l'environnement se décline en deux volets, celui de la régénération sur le cadre bâti et celui de la transformation identitaire. Dans le premier cas, il est attendu que la construction d'une icône conduise à des améliorations concrètes sur le cadre bâti et rende le bout de rue, le quartier, ou la ville entière plus attrayante. Cette amélioration physique peut venir de l'aménagement urbain proposé pour le projet architectural lui-même et qui permet de maximiser le potentiel du secteur, mais elle peut aussi être attendue d'un effet d'émulation poussant d'autres acteurs du milieu (citoyens, propriétaires, commerçants, autorités municipales) à améliorer à leur tour le cadre bâti, ou encore, à attirer de nouveaux

investisseurs dans le secteur. Cet aspect de la régénération est intéressant parce qu'il isole une propriété émergente de l'icône, soit un effet qui n'existerait pas à l'extérieur de la relation d'interdépendance entre l'icône et l'environnement. Nous pouvons, par exemple, considérer qu'un édifice bien conçu améliore le cadre bâti dans son ensemble, mais que cet édifice ne provoquera des altérations supplémentaires du secteur que s'il capte l'imaginaire des gens, d'où l'idée qu'il s'agit d'une *propriété émergente*. Il faut enfin considérer que l'amélioration du cadre bâti ne signifie rien si les lieux ne sont pas occupés et tenus en haute estime; de fait, nous porterons une attention particulière au capital humain dans cette étude parce que la régénération du cadre physique se mesure surtout à son utilisation. Ainsi, dans le discours sur les icônes, les projections stipulant que les lieux seront mieux occupés et davantage fréquentés tombent sous la catégorie de l'amélioration du cadre physique, à moins toutefois qu'on associe la popularité d'un lieu à sa seule valeur de symbole, ce qui tombe, comme nous le verrons maintenant, sous l'autre volet de la fonction iconique.

La seconde dimension de la fonction iconique renvoie à la proposition présentée dans les deux chapitres précédents selon laquelle l'objectif ultime des stratégies iconiques consiste à transformer les identités urbaines. Nous excluons de cette dimension tous les énoncés sur l'amélioration physique de la ville pour nous intéresser au discours faisant le pont entre un monument et des changements attendus au niveau de l'imaginaire de la ville. Précisons à cet effet que les deux dimensions demeurent souvent liées dans le discours sur les icônes – l'amélioration du cadre bâti menant, dans un deuxième temps, à la transformation identitaire –, mais nous tenons quand même à les séparer à l'analyse puisque leur destination finale diffère.

Une situation où la différence entre les deux niveaux peut être ambiguë survient lorsqu'il est question de l'attrait d'une icône sur le plan touristique; nous nageons ici dans un terrain particulier où c'est effectivement l'amélioration du cadre bâti qui rend la destination plus attrayante, mais où le rôle de l'icône consiste surtout

à donner un supplément d'âme à la ville, supplément qui joue davantage au niveau des perceptions et, donc, se situe dans le registre identitaire. Évidemment, nous reconnaissons ici qu'il peut s'agir essentiellement d'un travail sur l'image, ce qui n'est pas tellement un problème pour l'instant, car l'idée même de transformation identitaire est déjà de l'ordre de la prophétie et peut se révéler bien superficielle au moment où elle est énoncée. N'empêche, une fois que la prophétie se réalise et qu'un monument se révèle être le catalyseur d'un changement important pour une ville, plus personne ne songerait à réduire l'effet à une question d'image et de *branding* urbain. Le nouvel hôtel de ville de Toronto est un bon exemple du transfert du thème de l'*image* à celui de l'*identité*. Inauguré en 1965, l'édifice spectaculaire conçu par l'architecte finnois Viljo Revell fait aujourd'hui l'unanimité quant à son importance dans la redéfinition identitaire torontoise : nous disons de lui qu'il marque le passage de *Toronto the Good* à la modernité (Keenan, 2005), qu'il incarne l'optimisme de l'après-guerre (Nasmith, 2003), qu'il a attiré pour la première fois l'attention du monde entier sur Toronto (Arthur et Otto, 2003), qu'il a permis l'entrée dans la modernité architecturale à Toronto (Fram, 2006) et qu'il a inspiré, principalement à cause du *Nathan Phillips Square*, une nouvelle culture civique et politique d'ouverture et de transparence dans la métropole canadienne (Fulford, 1995). Malgré ce formidable tableau de chasse, l'hôtel de ville demeure avant tout une image, et ses détracteurs à l'époque ne manquaient pas de souligner que cet édifice « bizarre » n'était rien d'autre qu'un symbole vide dont les formes ne signifiaient rien (Martins-Manteiga, 2005 ; McClelland, 2007). Pure image, donc, mais aussi pur symbole qui incarne et provoque la transformation, ce qui nous fait dire que les prétentions affichées autour d'un projet concernant sa capacité de transformation identitaire, même sans être advenues, ne sont pas forcément anodines. Mieux encore, si cet édifice s'inscrit dans une logique d'opposition à l'identité traditionnelle de la ville, il aura d'autant plus de chance de convertir ce potentiel de changement en quelque chose qui fait réagir, et donc, à mettre en marche la transformation. À nouveau, nous réitérons l'importance de considérer le point de vue des concepteurs des projets

iconiques ainsi que celui des observateurs, car il existe de nombreux exemples où l'ambition affichée par des promoteurs, pour des raisons d'autopromotion, est forte, tandis que le potentiel perçu de transformation identitaire par les observateurs semble être minuscule, et ce, non sans raison la plupart du temps.

Nous pouvons aussi imaginer un autre type de cas ambigu à l'analyse. Cette fois-ci, un édifice devient une icône de manière accidentelle, c'est-à-dire, sans qu'on ait vraiment cherché à ce qu'il en soit ainsi. Cette situation particulière se traduirait par une grande distorsion entre le potentiel de transformation identitaire présenté par les concepteurs d'un édifice et celui, plus élevé, qui est perçu par les observateurs. Nous dirons cependant que les icônes accidentelles, si elles ont souvent une notoriété importante, convertissent difficilement ce symbole en un mouvement de transformation identitaire puisque, précisément, ils ne sont pas porteurs d'un message univoque sur lequel nous pouvons arrimer le changement. La tour du CN est un bon exemple d'icône accidentelle : construite dans les années 1970 sur les terrains ferroviaires du Canadien National (CN), la tour devait faire partie d'un immense complexe d'édifices commerciaux et résidentiels reliant le centre-ville au bord de l'eau. Le projet fut abandonné après les élections de 1972, mais ses instigateurs décidèrent tout de même de poursuivre le projet de tour. Il serait évidemment erroné d'affirmer qu'il n'y avait aucune ambition monumentale derrière le choix de construire la plus haute structure autoportante au monde, mais comme l'affirme Ned Baldwin, l'architecte de la tour : « *We were naïve in not knowing what a major symbol we were building* » (Fulford, 1995, p. 31). Bien que la tour soit effectivement devenue un point de repère incontournable de Toronto et même du Canada, le fait qu'elle soit, dans les termes de Robert Fulford, « *the haphazard result of a series of accidents* » (*Ibid.*, p. 23) fait en sorte qu'on plaque sur elle les significations les plus diverses et les plus contradictoires. Dans l'article *Toronto's Tower of Babel*, Amy Lavender Harris montre bien toute l'ambiguïté ressentie par rapport à cette tour à laquelle les Torontois s'identifient fortement et qu'on voit partout de Toronto, mais

qui demeure, dans les mots de l'auteure Gwendolyn McEwen, un « *monument to nothing* » (Harris, 2006, p. 166).

Pourtant, la tour du CN demeure l'icône la plus importante de Toronto⁸¹. Mais qu'est-ce qui explique son succès outre sa taille? Nous pourrions dire qu'elle constitue avant tout un « signifiant énigmatique » et qu'elle est ouverte à l'interprétation, ce qui rejoint la thèse de Charles Jencks pour qui l'indétermination symbolique constitue la principale force des icônes contemporaines (Jencks, 2005). Ce que semble momentanément oublier Jencks, par contre, c'est que les icônes contemporaines, contrairement aux véritables icônes accidentelles, sont explicitement pensées comme des instruments permettant la transformation identitaire des villes, ce qui égratigne passablement le vernis de ces œuvres d'art censées devenir des points de repère par le simple fait qu'on y voit tout ce qu'on veut. Ainsi, nous réitérons notre position selon laquelle la valeur iconique d'un édifice se mesure par la volonté affichée de provoquer une transformation de l'imaginaire de la ville dans laquelle on le pose. Le spectacle de l'architecture iconique contemporaine, en somme, c'est surtout celui de cette volonté.

5.1.2.2 *Fondement théorique de la fonction iconique*

L'effet rétroactif des icônes sur l'environnement est couramment évoqué dans la littérature sur la ville. Nous en avons fait état en parlant de l'Effet Bilbao dans les chapitres 1 et 2, et en parlant de la régénération urbaine dans les chapitres 3 et 4. Revenons-y brièvement dans la seule perspective de présenter l'éventail des effets escomptés sur l'environnement et en prenant soin de distinguer les deux dimensions que nous venons de présenter.

⁸¹ Une recherche sans prétention scientifique effectuée dans *Google Images* le 9 mars 2012 montre qu'en tapant le mot « Toronto », la première page des résultats montre la tour du CN dans 21 des 24 photos de la ville. En comparaison, la Tour Eiffel apparaît dans 20 des 25 images de Paris, l'Opéra de Sydney dans 18 des 24 images de Sydney, le Musée Guggenheim dans 11 des 24 images de Bilbao et le Stade olympique de Montréal dans seulement 1 des 24 images de la ville...

La notion de rétroaction est également empruntée à la théorie systémique, mais elle relève d'une conception antérieure à la théorie des systèmes autoréférentiels. La théorie systémique « classique » apparaît simultanément dans plusieurs domaines scientifiques au XX^e siècle comme un :

outil conceptuel nouveau capable d'aider à résoudre des problèmes complexes dans les domaines les plus divers : création d'instruments de guidage de tir aérien, compréhension du fonctionnement du cerveau humain, conduite de grandes organisations industrielles, fabrication des premiers grands ordinateurs (Durand, 1979, p. 7).

Pour Michel Berthelot (1990), la théorie systémique réalise l'analyse formelle des caractéristiques permettant à une entité de fonctionner en interactions avec d'autres systèmes dans un environnement tout en se maintenant en équilibre. Elle repose sur le principe énoncé par Ludwig von Bertalanffy selon lequel la distinction classique entre un « tout » et ses « parties » est remplacée par les concepts « d'environnement » et de « système ». Cette nouvelle distinction permet de mieux saisir comment des systèmes interagissent dans une totalité complexe. De fait, la théorie propose de renverser les préceptes du rationalisme classique en se posant contre l'holisme (le tout est indivisible) et contre le réductionnisme (le tout s'explique par la somme des parties) en lui substituant une vision de la complexité qui considère les effets d'interaction entre les systèmes (parties) dans un environnement (tout) (Morin, 1990).

Parmi les outils analytiques proposés pour étudier les rapports complexes entre les systèmes, la notion de boucle de rétroaction mise en lumière par la théorie cybernétique de Norbert Wiener (1949) permet d'identifier l'effet en retour d'une action sur le dispositif dont elle provient. Nous concevons ainsi qu'au-delà des rapports de causalité simples, il existe des situations où la sortie d'une boîte noire – qu'on appelle aussi un « effecteur »⁸² – rétroagit sur l'entrée. Comment pouvons-nous

⁸² Nous utilisons ici la terminologie de Pierre de Latil pour qui un effecteur est « un mécanisme qui produit un certain "effet" » (Laborit, 1977, p. 13).

appliquer cette notion à notre cadre analytique? En disant d'abord que l'effet bénéfique d'une icône sur son environnement n'est pas un rapport de causalité simple, ce qui reviendrait à dire que la cause (l'apparition d'un édifice-sculpture) provoque un effet (la reprise d'un secteur) sans qu'on sache vraiment pourquoi. Nous envisageons plutôt une dynamique plus complexe où la régénération part d'abord d'une rupture avec le contexte (entrée de l'effecteur), s'incarne dans un édifice (effecteur) dont la sortie rétroagit positivement (*feedback*) sur le point de départ du système (le contexte). Nous employons ici le terme « dynamique » non pas dans la mesure où un édifice évolue dans le temps en réaction au contexte – ce qui s'applique difficilement à l'architecture –, mais bien dans l'idée qu'un édifice qui rétroagit fortement sur son contexte devrait logiquement présenter une coupure plus radicale avec celui-ci à l'entrée. Comparativement, une rétroaction plus faible sur le contexte supposerait que l'effecteur (l'édifice) amplifie moins l'action de coupure à son entrée. En d'autres termes, nous disons que ce qui revient au contexte a été puisé à même sa source, car c'est en s'opposant à lui qu'on a donné sens à l'icône (l'effecteur), d'où cette idée de boucle de rétroaction sur l'environnement.

5.1.2.3 La fonction iconique dans la littérature sur l'architecture iconique contemporaine

Revenons brièvement aux sources de l'hypothèse de la rétroaction en exposant les effets escomptés sur l'environnement que l'on retrouve dans la littérature sur l'architecture iconique. Tout d'abord, concernant la valeur performative des icônes sur la régénération du cadre bâti, plusieurs auteurs parlent des projets iconiques comme des moteurs d'investissement privé et public dans un secteur (Evans, 2005). Dans le même ordre d'idée, mais sous un angle plus critique, certains diront que les icônes provoquent surtout la gentrification des mêmes secteurs (Miles, 2005B). L'exemple de Bilbao permet de dire que les effets directs sur le cadre bâti ont été rendus possibles par l'augmentation des revenus touristiques dans la ville (environ 500 millions \$ en 3 ans) et la hausse des taxes municipales qui ont permis d'engranger 100 millions \$ supplémentaires durant la même période

(Rybczynski, 2002). Concrètement, le principal changement apporté au cadre bâti à Bilbao en marge de la construction du musée fut la conversion du chantier naval désaffecté de la ville en une ceinture verte occupée par des terrains de jeu, des pistes cyclables, des cafés et bien d'autres équipements urbains (Lee, 2007). L'étude de Jones et coll. (2003) réalisée à Vancouver après une rénovation culturelle relativement mineure (celle du *Stanley Theatre*) montre que l'effet de « *spillover* » (débordement) sur le milieu de vie se mesure statistiquement par une hausse de certains indicateurs socioéconomiques comme le revenu familial des foyers, les ventes dans les commerces locaux et le prix des copropriétés, et par la baisse du taux de criminalité. L'amélioration attendue du cadre bâti est parfois expliquée en empruntant des concepts biologiques, comme pour certains membres réunis à la rencontre internationale ArchiLab de 2008 (Achternkamp, 2008, p. 119) qui décrivent l'icône comme un implant introduit dans un organisme (la ville) et produisant en lui un « *push-effect* » (effet de poussée). Dans le même ordre d'idée, certains décrivent ces implants comme étant « contagieux » dans la mesure où ils encouragent d'autres acteurs à contribuer à l'amélioration de cadre bâti, comme dans le cas de la Renaissance culturelle torontoise (Stanwick et Flores, 2007, p. 11). En ce qui concerne enfin l'effet escompté de l'implantation d'une icône sur la transformation de l'identité de la ville, les contributions dans la littérature tendent surtout à insister sur le changement attendu dans la perception du monde extérieur plutôt que dans celle des résidents de ces villes. N'empêche, dans les deux cas, la monnaie d'échange de cette transformation demeure néanmoins l'opposition à l'identité traditionnelle de la ville, ce qui va de pair avec nos axiomes de recherche. Certains diront par exemple que l'ajout d'une icône peut améliorer la réputation d'une ville à l'échelle internationale et renforcer son capital symbolique (Jenkins, 2005). D'autres diront également que ces édifices permettent de réorganiser l'image de marque d'une ville et contribuent à la rendre plus attrayante auprès des touristes (Maitland, 2008). Dans un registre différent, certains parlent aussi de l'effet transformateur potentiel des icônes dans l'attraction et la rétention de la « classe

créative » (Miles, 2005A). Concernant enfin la transformation de la perception de soi des résidents d'une ville, les auteurs conviennent généralement que l'introduction d'une icône a le potentiel d'agiter les perceptions préexistantes (Julier, 2005) en plus d'offrir une vision de ce qui pourrait constituer les paramètres d'une nouvelle identité (Murr, 2005).

5.1.3 Idéale-type de l'édifice iconique

Pour résumer la présentation du cadre analytique avec lequel nous allons aller à la rencontre des icônes torontoises, nous disons que la valeur iconique d'un édifice se mesure par l'intensité de sa *forme iconique*, sa coupure autopoïétique avec le contexte, ainsi que par celle de sa *fonction iconique*, soit son effet rétroactif sur le contexte. Les deux moments de la valeur iconique se subdivisent en deux autres volets qui permettent, concernant la *forme iconique*, de mesurer la rupture entre l'édifice et l'extérieur ainsi que la désarticulation entre l'édifice et l'intérieur, et concernant la *fonction iconique*, de mesurer la force de la régénération sur le cadre bâti ainsi que la force de la transformation identitaire de la ville. À partir de tous ces éléments, nous postulons que l'idéal-type⁸³ de l'édifice iconique présenterait une valeur forte dans chacun de ces quatre volets, et le ferait doublement parmi les concepteurs de ces édifices ainsi que parmi tous les autres observateurs. Voici l'ensemble de ces idées réunies en un tableau :

Tableau 5.1 – Idéaltpe de l'édifice iconique

Axiomes	Relation attendue	Concepteurs - Clients	Public - Critiques
Forme iconique (Autopoïèse)	Rupture entre l'édifice et l'extérieur	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>
	Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>
Fonction iconique (Rétroaction)	Régénération sur le cadre bâti	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>
	Transformation de l'identité	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>

⁸³ L'idéal-type est un outil de catégorisation élaboré par le sociologue Max Weber et qui permet de définir un phénomène complexe en énonçant les principales caractéristiques communes et générales qui leur donnent sens (Weber, 1965, p. 165).

5.2 Grille d'analyse des projets iconiques

Tout l'intérêt de ce cadre analytique consiste à se pencher sur des cas réels d'icônes pour voir s'ils correspondent ou non à l'idéal-type de l'icône, jusqu'à quel point ils le font, et voir comment se déclinent les icônes les unes par rapport aux autres. Cela suppose donc qu'il faut définir dès maintenant tous les degrés d'intensité de la valeur iconique à chacun des quatre volets exposés ici. Dans le prolongement de la présentation de notre cadre analytique, nous allons dès maintenant présenter la grille d'analyse que nous utiliserons pour évaluer des corpus de textes concernant certains édifices de la Renaissance culturelle torontoise. L'opérationnalisation de la valeur iconique en des indicateurs mesurables dans le discours a été établie selon une échelle où la valeur « forte » correspond à l'idéal-type de l'édifice iconique, la valeur « nulle » correspond au seuil zéro de la valeur iconique, les valeurs « moyenne » et « faible » décrivent des situations intermédiaires et la valeur « négative » exprime une réalité qui va à contresens de la valeur iconique. Signalons à ce fait que ces critères sont les mêmes pour les concepteurs (architectes, clients) que pour les observateurs (public, critiques) de manière à offrir un double regard production/réception sur ces mêmes objets.

Tableau 5.2 – Forme iconique A : Rupture entre l'édifice et l'extérieur

Valeur iconique	Teneur de l'énoncé
<i>Forte</i>	<i>Édifice rejette explicitement le contexte</i>
<i>Moyenne</i>	<i>Édifice sort de l'ordinaire ou sert de symbole à l'institution qu'il abrite</i>
<i>Faible</i>	<i>Édifice se démarque un peu du contexte (volume, taille, matériaux)</i>
<i>Nulle</i>	<i>Édifice s'harmonise au contexte</i>
<i>Négation</i>	<i>Édifice disparaît dans le contexte</i>

Nous pouvons lire cette première liste de valeurs attribuées à la rupture avec le contexte au propre comme au figuré; au propre, les valeurs correspondent aux dispositions physiques de l'édifice par rapport à son cadre urbain; au figuré, la *rupture* signifie une attitude de rejet ou de non-considération des concepteurs de l'édifice pour les intérêts de la population locale⁸⁴. Ainsi, une valeur iconique « forte » sera attribuée à tout énoncé qui fait explicitement mention d'éléments du contexte qui sont rejetés, occultés ou encore critiqués dans la mise en récit d'un édifice. Une variation « moyenne » de ce type d'énoncé se contentera plutôt de dire que l'édifice sort en effet de l'ordinaire, mais sans qu'on se réfère à ce qui, justement, est « ordinaire » dans le contexte. Une équivalence ici consistera à dire qu'on voulait surtout créer un nouveau symbole pour l'institution, ce qui revient souvent – mais pas tout le temps – à dire qu'on cherche à démarquer le lieu dans son environnement. Une valeur iconique « faible » est minimalement attendue de tout monument de premier plan; on cherche d'ordinaire à placer un édifice d'importance au sommet de la hiérarchie urbaine en le démarquant minimalement. Une valeur iconique « nulle » correspond à peu près à l'approche contextualiste en ne présentant aucune distinction avec le contexte. Or, nous utiliserons aussi cette valeur pour tempérer tout énoncé stipulant qu'un édifice est au diapason de ce que la population désire vraiment, qu'importe l'importance de la rupture de l'édifice avec le cadre bâti environnant. L'idée consiste ici à dire qu'on ne peut pas présumer automatiquement du dégoût des résidents d'un secteur (et même d'une ville entière) pour une architecture qui brise le continuum urbain préexistant et propose quelque chose de radicalement différent, surtout dans un contexte où l'on souhaite une régénération urbaine. En contrepartie, il faut bien comprendre qu'un édifice qui ferait complètement consensus malgré des formes extravagantes n'aurait peut-être pas énormément d'impact finalement, et verra en tout cas sa valeur iconique diminuer. La dernière valeur attribuée dans ce premier

⁸⁴ Les deux volets de cette rupture ne sont pourtant pas toujours compatibles, comme nous le verrons dans cette recherche. En effet, certains architectes qui créent des édifices très décontextualisés sont pourtant très à l'écoute des besoins des résidents d'un quartier, et certains architectes contextualistes s'avèrent, quant à eux, peu soucieux d'arrimer leur création aux besoins et aux désirs de la population locale.

volet de notre grille d'analyse est la « négation » : elle revient à dire qu'un édifice disparaît complètement dans son contexte. Il s'agit d'une valeur extrême dans l'étude d'édifices de premier plan, mais elle sera parfois utilisée pour rendre compte des critiques envers des projets architecturaux jugés trop contextualistes compte tenu de leur importance.

Tableau 5.3 – Forme iconique B : Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur

Valeur iconique	Teneur de l'énoncé
<i>Forte</i>	<i>La forme de l'édifice ne tient pas compte du programme</i>
<i>Moyenne</i>	<i>La forme de l'édifice prime sur le programme</i>
<i>Faible</i>	<i>La forme et le programme de l'édifice sont d'égale importance</i>
<i>Nulle</i>	<i>Le programme de l'édifice prime sur la forme</i>
<i>Négation</i>	<i>Le programme de l'édifice détermine complètement sa forme</i>

Le second volet de notre grille d'analyse concerne le rapport entre la forme de l'édifice et son programme architectural. En somme, nous essayons d'évaluer si l'édifice a été pensé depuis l'extérieur vers l'intérieur, c'est à dire, en partant de considérations esthétiques quant à sa forme globale, ou si le souci de faire un édifice fonctionnel a guidé sa conception. À défaut d'avoir participé au processus de conception de l'édifice, les observateurs seront tout de même convoqués ici parce qu'ils sont en mesure d'évaluer dans quelle mesure un édifice répond à sa fonction. Dans sa variation la plus « forte », les énoncés considérés stipulent que l'édifice a été conçu comme une pure forme sculpturale et que les espaces intérieurs (salles d'exposition, classes, etc.) montrent des signes évidents qu'ils constituaient une arrière-pensée au moment de la conception. La valeur iconique « moyenne » est attribuée lorsqu'on stipule que la forme extérieure a prévalu sur la fonctionnalité dans la conception d'un projet, bien que l'aspect pratique de l'édifice ait constitué une priorité. Les deux valeurs suivantes mettent, dans l'ordre, ces deux soucis sur un pied d'égalité (valeur « faible »), puis favorisent la fonctionnalité au détriment de

l'esthétique (valeur « nulle »). La dernière valeur (négative) consisterait plutôt à dire que l'apparence d'un édifice a été complètement déterminée par sa fonction, ce qui paraît improbable pour un équipement culturel de premier plan, et qui, même dans la théorie moderniste, relevait selon nous d'un certain tropisme où des choix esthétiques étaient dissimulés sous le dictat de la fonctionnalité⁸⁵. Cette dernière valeur est donc plus théorique que réelle, mais nous la conservons, car elle offre un contrepoint logique aux quatre autres valeurs et pourra, à nouveau, être énoncée dans la critique d'un édifice jugé trop fonctionnel pour son statut.

Tableau 5.4 – Fonction iconique A : Régénération du cadre bâti

Valeur iconique	Teneur de l'énoncé
<i>Forte</i>	<i>Effet de régénération attendu du choc avec le cadre bâti</i>
<i>Moyenne</i>	<i>Effet de régénération attendu de l'effet de nouveauté de la proposition</i>
<i>Faible</i>	<i>Édifice améliore le cadre bâti</i>
<i>Nulle</i>	<i>Édifice n'a aucun effet sur le cadre bâti</i>
<i>Négation</i>	<i>Édifice est néfaste pour le cadre bâti</i>

Nous basculons maintenant du côté de la fonction iconique avec ce troisième volet de la grille d'analyse concernant l'effet de régénération présumé sur le cadre bâti. Nous remarquons ici que deux seules valeurs (« forte » et « moyenne ») portent la mention « effet de régénération ». Nous croyons en effet qu'en deçà d'un certain seuil, nous ne pouvons plus considérer qu'un édifice est en mesure de susciter un intérêt tel qu'il provoque la propriété émergente dont nous avons parlé précédemment. Ainsi, nous attribuons une valeur iconique « forte » à tout énoncé stipulant que la régénération passera par une confrontation avec les idées reçues concernant la façon d'aménager le cadre bâti. À un niveau inférieur, la valeur iconique « moyenne » ne concerne pas une confrontation avec le milieu, mais provoque quand même une régénération en

⁸⁵ « [...] no building can have such a precisely tuned function that its exterior must possess one specific appearance. All the real decisions were always aesthetic » (Appleyard, 1993, p. 11).

proposant des idées nouvelles sur la façon de construire et d'occuper l'espace. Les trois autres valeurs ne renvoient plus à des propriétés émergentes générées par la présence de l'édifice dans la ville, mais se contentent plutôt de dire que celui-ci constitue une présence positive, nulle ou néfaste dans le cadre bâti. S'il semble s'agir de critères pour évaluer des édifices ordinaires plutôt que des édifices de premier plan, notons que nous attribuerons quand même ces valeurs iconiques inférieures à un édifice spectaculaire si des énoncés stipulent qu'il a échoué dans sa tentative de fasciner ou bien de faire réagir les gens. Enfin, une répulsion complète de certains intervenants envers des projets iconiques va aussi les pousser à rejeter l'idée qu'ils puissent avoir un quelconque effet sur leur environnement, ce qu'il faudra évidemment relativiser dans le cadre de l'analyse, car ce sont eux, justement, que les concepteurs cherchent à choquer de manière à provoquer un changement de perception chez les autres.

Tableau 5.5 – Fonction iconique B : Transformation de l'identité

Valeur iconique	Teneur de l'énoncé
<i>Forte</i>	<i>Édifice transforme l'identité en s'opposant à elle</i>
<i>Moyenne</i>	<i>Édifice transforme l'identité en proposant quelque chose de nouveau</i>
<i>Faible</i>	<i>Édifice réinterprète l'identité</i>
<i>Nulle</i>	<i>Édifice est en continuité avec la tradition</i>
<i>Négation</i>	<i>Édifice renvoie à des formes de représentations révolues</i>

Le dernier volet de notre grille d'analyse s'attache à montrer la force de l'effet rétroactif anticipé sur l'identité d'une ville par l'érection d'un édifice iconique. Nous nous trouvons ici à un niveau qui ne concerne plus l'amélioration physique du cadre bâti, mais bien l'identité urbaine en général, ce qui se traduit souvent par un changement d'échelle d'influence : on délaisse la rue et le quartier pour atteindre surtout la ville, et parfois même, la nation au grand complet. Une valeur iconique « forte » sera attribuée à tout énoncé stipulant qu'un édifice provoque un changement

de mentalités en confrontant l'imaginaire collectif hérité de l'histoire de la ville. Nous attribuerons une valeur légèrement inférieure (moyenne) au fait de provoquer une transformation en se contentant de proposer quelque chose de simplement différent, sans toutefois se montrer critique envers l'imaginaire urbain préexistant. Si, par contre, un énoncé suppose que l'édifice *réinterprète* l'identité de la ville en lui donnant une couleur nouvelle, nous lui donnerons une valeur iconique « faible ». Il est entendu qu'une telle relecture de l'identité de la ville pourrait difficilement opérer une transformation identitaire complète en s'attachant de la sorte à un tronc culturel commun. Nous avons évacué le terme « identité » dans la description des deux dernières valeurs iconiques pour mettre l'accent sur le fait qu'elles décrivent des propositions s'attachant résolument au passé bien davantage qu'au présent, d'où, à nouveau, l'attribution de valeurs iconiques aussi faibles. Ainsi, nous dirons qu'un édifice qui se contenterait de s'inscrire dans la tradition posséderait une capacité à transformer l'identité qui serait, à proprement parler, « nulle ». De même, nous pouvons imaginer qu'un édifice qui reprendrait à son compte des formes de représentation abandonnées pourrait même avoir un effet « négatif » sur la transformation identitaire en incarnant la nostalgie d'une époque révolue, ce qui constitue néanmoins une forme d'évolution même si on peut difficilement la qualifier de « progressiste ». Nous pourrions croire qu'une telle façon de faire n'est pas propre à l'architecture monumentale contemporaine, mais c'est pourtant le type de projet foncièrement conservateur que le *New Urbanism* offre depuis les années 1980 (Bourne, 1996). À nouveau, nous dirons parfois de projets très spectaculaires, et même très contestés, qu'ils ont potentiel « nul » ou « négatif » sur l'évolution de l'identité si les intervenants jugent qu'ils font fausse route et pointent vers un futur dont personne ne veut. Ce point de vue sera parfois partagé par plusieurs observateurs, mais il faudra quand même le tempérer à l'aune de la posture générale de leur émetteur. Après tout, il y a, à toutes les époques, beaucoup de gens qui demeurent insensibles à des productions culturelles dont nous dirons plus tard qu'elles étaient emblématiques des changements survenus à cette période de

l'histoire. C'est seulement après coup, une fois que leur iconicité a été homologuée, qu'ils diront à quel point elles avaient transformé leur regard à ce moment-là...

CHAPITRE 6

QUESTION DE RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE : INTERROGER LE SENS
CONNOTÉ DES ICÔNES DE LA RENAISSANCE CULTURELLE TORONTOISE

La présentation dans le chapitre précédent d'un cadre analytique et l'opérationnalisation du concept de « valeur iconique » semble indiquer que cette recherche a une forme hypothético-déductive et propose de faire l'étude du réel dans une perspective déterministe. Il n'en est pourtant rien. Ce projet de recherche se veut au contraire foncièrement inductif, du moins le sera-t-il très clairement à partir de maintenant alors que nous formulerons un projet de recherche dont la finalité ne consiste pas à *mesurer* une hypothèse dans le réel, mais bien à *observer* la réalité complexe de la Renaissance culturelle torontoise à *partir* d'un cadre d'analyse nous permettant de faire émerger des nouvelles connaissances sur notre objet de recherche, l'architecture iconique. La construction d'un cadre d'analyse aussi élaboré est apparue nécessaire compte tenu du fait que la littérature n'avait légué aucune conceptualisation satisfaisante du phénomène étudié. Or, la nature exploratoire de ce cadre d'analyse, nous le répétons, fait en sorte que nous allons l'infléchir aux besoins de l'étude du cas torontois; le cadre analytique proposé constitue, en un mot, un moyen plutôt qu'une fin. Ainsi, pour bien marquer le pivot réalisé à partir de maintenant dans la conduite de cette recherche, nous allons formuler notre projet de recherche autour d'une question dont la résolution nous permettra essentiellement d'induire des connaissances sur notre objet principal, l'architecture iconique contemporaine, à travers l'étude d'un cas spécifique, celui de Toronto, et plus précisément, par l'étude de quatre projets iconiques torontois. Avant d'y arriver, cependant, disons un mot sur le paradigme scientifique et la posture épistémologique qui conditionnent le choix d'une telle stratégie de recherche.

6.1 Paradigme scientifique et posture épistémologique

Cette étude s'inscrit généralement dans le paradigme constructiviste selon lequel la société est considérée comme un construit plutôt que comme un fait donné, par opposition à la lecture qu'en fait le positivisme (Hagedorn, 1983). De fait, l'objet même de cette recherche – l'architecture iconique – étant de l'ordre des représentations collectives, il est entendu que l'idée de construction sociale n'est nulle part remise en question. Là où il est important de réitérer le fondement constructiviste de notre démarche, c'est lorsque nous disons, dans un second temps, que ce phénomène de représentation dans des monuments phares ne constitue pas une réalité abstraite obéissant à des lois générales, mais qu'elle doit au contraire être analysée en tenant compte du contexte dans lequel elle s'incarne, une règle implicite du paradigme constructiviste qui mène souvent au choix de réaliser une ou des études de cas pour faire mousser la connaissance sur un objet d'étude (McMillan et Schumacher, 1984). Cette affirmation peut sembler contradictoire avec la démarche entreprise jusqu'à maintenant où nous avons élaboré un cadre analytique concernant la valeur iconique d'un édifice qui ne tient pas compte de la spécificité des lieux et des époques où elle est appliquée. Or, il faut considérer ce cadre comme un outil d'analyse nous permettant d'induire une meilleure connaissance de l'objet à l'étude dans un contexte particulier. Le véritable objectif consiste surtout à comprendre comment s'organise la représentation monumentale autour d'édifices à Toronto qui présentent les caractéristiques du phénomène d'architecture iconique rencontré ailleurs, mais qui possèdent également une spécificité propre à la ville. L'objet de recherche de cette thèse reste donc à construire, et les exemples d'édifices qui seront choisis à Toronto nous permettront de présenter des modalités spécifiques de l'élaboration des icônes qui dépassent amplement la mesure de la seule « valeur iconique ».

Cette première précision quant au paradigme constructiviste dans lequel s'inscrit cette stratégie de recherche appelle immédiatement une seconde précision quant à ma posture épistémologique en tant que chercheur⁸⁶. Fondamentalement, la nature de la relation qui me lie à l'objet de recherche en est une où je cherche à comprendre la signification que les acteurs donnent à la réalité sociale dans laquelle ils sont investis. C'est en ce sens que je dis adopter une posture interprétative dans cette recherche : je cherche en effet à interpréter un discours élaboré autour de la conception et de la réception de projets architecturaux monumentaux. Or, étudier la signification sociale investie dans le cadre bâti est une question éminemment complexe sur le plan épistémologique, notamment parce qu'elle se trouve à la croisée des chemins de plusieurs disciplines qui étudient la « signification » sous des angles différents, comme la linguistique, la sociologie, la psychologie, la géographie, l'histoire, l'ethnologie, sans oublier l'architecture et l'urbanisme. S'ajoute au problème de l'arrimage entre plusieurs disciplines le fait que plusieurs théories ont aussi été adaptées – avec plus ou moins de succès – à l'étude de la signification du cadre bâti. Pensons par exemple à la phénoménologie, à l'herméneutique, à la sémiotique, ou encore, à la cybernétique qui offrent toutes des conceptualisations différentes sur cette question (Groat et Wang, 2002 ; Rapoport, 1982). La comparaison des points de vue développés dans ces univers théoriques distincts sur un objet commun constitue évidemment une question fort intéressante sur le plan épistémologique tant elle révèle la complexité du rapport que les humains entretiennent à l'espace ainsi que les limites de la science dans sa capacité à documenter et à interpréter ce rapport. Je choisirai cependant d'éviter d'entrer dans ces débats théoriques, d'abord parce que ce n'est pas l'objectif de cette recherche, mais aussi et surtout parce que la comparaison des perspectives théoriques concernant le cadre bâti s'avère rapidement labyrinthique. De fait, les frontières entre les théories sont souvent moins étanches que leur catégorisation semble indiquer, ce qui fait en

⁸⁶ Nous passons temporairement à la première personne du singulier de manière à alléger le texte.

sorte que le recours à une même théorie mène parfois à l'adoption de démarches de recherche fort différentes, quand ce ne sont pas les adeptes de théories différentes qui utilisent des méthodes similaires ou arrivent à des conclusions identiques. Je constate également qu'il y a beaucoup de bricolage fait à partir d'éléments de ces théories, ce qui ne semble pas compromettre, *a priori*, la qualité du travail d'interprétation effectué à partir de ces théorisations mixtes (Krampen, 1979). Une autre tendance particulièrement répandue dans les travaux sur la signification du cadre bâti consiste à faire l'économie d'un tel positionnement épistémologique, une situation qui n'est pas étrangère au fait que la théorie architecturale emprunte des concepts aux sciences sociales depuis le XIX^e siècle sans toutefois appliquer ses théories de manière très rigoureuse (Biermann, 2003). Or, il faut bien comprendre également que l'application intégrale d'une théorie dans l'étude du réel peut compliquer considérablement la tâche du chercheur, ce qui est particulièrement vrai dans un champ d'études où toutes les théories sont empruntées à d'autres disciplines⁸⁷. C'est le cas notamment de la théorie sémiotique qui, compte tenu de son haut niveau d'abstraction, s'applique difficilement à des objets autres que le langage et ne semble pas avoir amélioré considérablement la compréhension du cadre bâti depuis qu'on l'étudie à travers ce prisme, du moins selon certains auteurs (Broadbent, Bunt et Jencks, 1980).

Pour toutes ces raisons, nous choisissons de « voyager léger » dans le cadre de cette étude en énonçant une posture épistémologique simple et flexible. Elle correspond à ce qu'Amos Ropoport décrit comme la « *symbolic approach* » dans son livre *The Meaning of the Built Environment* (1982), une approche adoptée par

⁸⁷ Nous pourrions faire une exception en évoquant la « théorie de l'espace » qui s'est développée de telle sorte qu'elle est aujourd'hui l'apanage de l'étude du cadre bâti. Ses origines pointent cependant vers des disciplines diverses. Le philosophe français Henri Bergson avait, dès le XIX^e siècle, reconnu la spécificité de l'espace qui, par opposition au temps, est réversible, multidirectionnel, homogène et additif. Ces caractéristiques seront reconnues dans diverses déclinaisons de la théorie spatiale, et notamment dans l'étude de la perception psychique de l'espace chez le psychologue Jean Piaget. Concernant plus spécifiquement l'étude de la ville, l'une des contributions les plus importantes sur la question de l'espace basée sur ces prémisses sera celle du sociologue Henri Lefebvre (1974).

plusieurs chercheurs parmi lesquels nous signalerons Christian Norberg-Schulz et, dans une certaine mesure, Umberto Eco. L'approche symbolique décrite par Rapoport est dérivée du structuralisme ainsi que de l'anthropologie symbolique et se veut, en quelque sorte, une version tronquée de la lecture sémiotique de l'architecture dans laquelle nous délaissions l'analyse des différents niveaux d'existence du signe pour nous concentrer seulement sur l'aspect symbolique des formes urbaines. Réduit à ce niveau, il s'agit d'un modèle d'analyse du cadre bâti antérieur à la théorie sémiotique et qui a particulièrement marqué l'étude de l'architecture monumentale dans les sociétés traditionnelles où « *fairly strong and clear schemata are expressed through the built environment* » (Rapoport, 1982, p. 43).

De manière générale, cette approche considère l'architecture comme le véhicule de symboles qui mettent en forme quelque chose sur le plan des représentations collectives que nous pouvons reconstituer à l'analyse. Mais puisque le symbole est lui-même un signe, notamment dans la théorie peircienne (Peirce, 1978), comment peut-on distinguer cette approche tronquée à une lecture sémiotique ou sémiologique de l'architecture où, justement, tout signe renvoie à quelque chose d'autre? Tout repose en fait sur la distinction entre signe et symbole. Pour Rapoport, les signes sont univoques et ont une correspondance directe avec ce qu'ils représentent à l'intérieur d'un code tandis que les symboles sont polysémiques et ouverts à une multitude d'interprétations (Rapoport, 1982, p. 46). Umberto Eco (1976) propose une distinction similaire entre signe et symbole en parlant lui aussi d'architecture. Selon le sémioticien italien, l'architecture communique deux messages distincts : elle *dénote* d'abord une fonction primaire (son utilité) qui est lue à travers une grille de lecture (un code) relativement stable sans être universelle pour autant (un escalier dénote généralement le fait de changer d'étage), mais elle *connote* aussi une seconde fonction, symbolique celle-là, qui consiste à exprimer une idéologie. La fonction symbolique n'est pas présentée en deuxième parce qu'elle est moins importante, mais bien parce qu'elle dépend de la communication du message utilitaire

pour être saisie. Il existe par ailleurs plusieurs objets qui ont une fonction secondaire (symbolique) plus importante que leur fonction primaire, comme un trône royal – qui est bien plus qu’une chaise – ou encore, un monument architectural – qui est bien plus qu’une cathédrale ou un musée, par exemple. Or, la distinction entre les deux types de signes concerne surtout les concepts de « dénotation » et de « connotation » : la fonction primaire du signe *dénote* un élément objectif et stable qui existe indépendamment du contexte, tandis que la fonction symbolique *connote* un ensemble de significations existant indépendamment de sa signification fonctionnelle. Eco suppose donc, à l’instar de Rapoport, que la fonction symbolique de l’architecture est ouverte à une multitude d’interprétations qui peuvent changer dans le temps. En fait, ce n’est pas tant la dimension symbolique qui pose problème dans l’analyse sémiotique, mais plutôt celle de sa fonction utilitaire qui ouvre une boîte de pandore concernant la définition d’un code fondamental régissant la communication de l’architecture. Eco propose lui-même différents codes pouvant réguler la dénotation utilitaire de l’architecture (code technique, syntactique, sémantique), mais se trouve devant un problème qui apparaît de plus en plus abstrait tant il est difficile d’isoler l’élément fondamental qui communique le message de l’architecture.

L’approche symbolique, quant à elle, ne nie pas l’existence de la fonction primaire de l’architecture et suppose même qu’elle est sous-entendue dans la communication du symbole, mais elle propose plutôt de délaisser ce pan de l’analyse pour se concentrer sur les messages connotés par l’architecture, ce qui constitue, en soi, un vaste problème. Christian Norberg-Schulz propose, par exemple, une analyse du sens véhiculé dans l’architecture à travers l’histoire en se basant sur la fonction connotée d’édifices et des styles : « L’architecture devrait être comprise en termes de formes signifiantes (symboliques). Comme telle, elle participerait à l’histoire des significations existentielles » (Norberg-Schulz, 1979, p. 5). Or, le problème auquel fait face Norberg-Schulz concerne précisément la nature polysémique du symbolique : il apparaît de plus en plus difficile, en effet, d’analyser les symboles

architecturaux à travers l'histoire tant leur univers de référence éclate et suppose une pluralité d'interprétations (comparativement à des schèmes relativement cohérents dans l'architecture antique). Ce problème est d'autant plus criant dans le cadre de cette étude alors qu'on s'intéresse à des monuments dont on peine à comprendre la signification sur le plan idéologique, pour reprendre les termes utilisés par Umberto Eco. N'empêche, s'il s'agit là d'une difficulté, elle n'est pas insurmontable. La polysémie des symboles communiqués par l'architecture ne constitue pas un obstacle à son interprétation, elle la rend surtout plus intéressante. C'est précisément de cette façon que nous entrevoyons analyser la question du sens dans l'étude de l'architecture iconique contemporaine : comme un *rituel* dont nous pouvons analyser le sens connoté.

6.2 Question de recherche

En tenant compte de notre posture épistémologie et du cadre analytique mis en place précédemment, voici notre question de recherche :

Comment est symbolisé le rapport au contexte dans différents projets iconiques de la Renaissance culturelle torontoise?

Cette question toute simple demande deux précisions importantes. La notion de symbolique est utilisée conformément à l'approche évoquée précédemment, c'est-à-dire que nous allons nous intéresser au sens connoté dans cette architecture. Or, puisque nous avons formulé un cadre analytique concernant la valeur iconique s'exprimant dans un rituel de coupure et de rétroaction avec le contexte, nous n'entendons pas nous limiter à l'analyse des idéologies que semblent véhiculer ces édifices (individualisme, environnementalisme, etc.) comme certains auteurs le proposent dans leur interprétation du phénomène iconique. La communication même du rite de mise en forme de l'icône est considérée ici comme le sens connoté de cette architecture, et c'est cette « symbolique » qui nous intéresse en premier plan. La deuxième précision consiste à rappeler que cette recherche se veut essentiellement

inductive et que la mesure de la valeur iconique n'est pas une fin en soi mais constitue plutôt un moyen pour accéder à une meilleure compréhension du cas torontois. Pour y arriver, nous allons mener une étude de cas dont nous allons maintenant détailler la méthodologie.

6.3 Stratégie de recherche

La stratégie de recherche nous permettant d'accéder à une meilleure compréhension de notre objet, l'architecture iconique contemporaine, est l'étude de cas. À l'intérieur de la sphère des méthodes qualitatives, l'étude de cas est appropriée pour « la description, l'explication, la prédiction et le contrôle de processus inhérents à divers phénomènes » (Woodside et Wilson dans Gagnon, 2005, p. 2), et sert souvent à la construction d'une nouvelle théorie. Il apparaît assez évident dans notre cas que nous construisons un objet d'analyse nouveau, ce qui justifie amplement la tenue d'une telle étude de cas. Or, plusieurs conditions établissent la pertinence d'une étude de cas. Parmi celles-ci, la validité externe constitue un critère permettant de transférer les résultats de la recherche à d'autres cas. Nous avons choisi de nous intéresser à un seul cas, celui de Toronto, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il ne fait pas de doute que le phénomène iconique observé à Toronto dans les années 2000 est représentatif des manifestations similaires ailleurs dans le monde. Il aurait été intéressant, en ce sens, de considérer plusieurs villes et d'y poser une grille d'analyse similaire. Or, la nature même de l'hypothèse proposée dans cette recherche accorde une importance considérable au contexte d'implantation dans lequel les icônes apparaissent, contrairement aux idées reçues sur la question. Il aurait donc été inconséquent de mener plusieurs études de cas ne s'intéressant que superficiellement à l'imaginaire urbain des villes où ces édifices apparaissent. Quel est le potentiel de transfert des connaissances induites de ce cas unique? Il demeure difficile de le dire pour l'instant, mais nous pouvons supposer que la grille d'analyse du phénomène proposée, si elle permet de dégager une meilleure compréhension de la symbolique des édifices iconiques à Toronto, pourra certainement le faire ailleurs. La crédibilité

des résultats obtenus apparaîtra en outre par l'étude de plusieurs objets dans cette ville exprimant différents rapports au contexte, ce qui correspond au critère de validité interne de l'étude de cas (Gagnon, 2005).

Dans la prochaine section, nous allons étudier quatre exemples de projets iconiques torontois : l'expansion de l'*Ontario College of Arts and Design* par Will Alsop, celle du *Royal Ontario Museum* par Daniel Libeskind, celle de l'*Art Gallery of Ontario* par Frank Gehry et la construction du *Four Seasons Centre* par Jack Diamond. Le choix des objets à l'étude a été d'une importance capitale dans la tenue de cette étude de cas. Quatre critères ont mené à leur sélection parmi tous les projets architecturaux appartenant plus ou moins directement à la Renaissance culturelle torontoise⁸⁸. Tout d'abord, (1) la notoriété des projets a été un critère déterminant dans la mesure où nous voulions étudier les édifices les plus importants à Toronto, ceux dont le potentiel est le plus grand sur le plan iconique. Sur le plan méthodologie, la notoriété des projets augmente la quantité de textes écrits sur eux, ce qui améliore la fiabilité des données collectées. Cette notoriété a surtout été évaluée selon l'importance des institutions culturelles derrière ces projets, le budget accordé aux projets et la notoriété des architectes impliqués. (2) Le second critère menant à la sélection de ces quatre objets fut leur représentativité par rapport à tous les projets de la Renaissance culturelle torontoise. Nous avons ainsi voulu refléter le fait que plusieurs de ces projets sont, comme nous l'avons déjà signifié, des rénovations plutôt que des projets complètement neufs. Il est aussi apparu que nous devions refléter la diversité des typologies des édifices de la Renaissance culturelle dont la plupart sont des musées, des salles de concert et des institutions d'éducation. (3) Le troisième critère présidant à la sélection de ces objets d'étude fut celui de comparer des édifices présentant un programme architectural assez différent les uns des autres. La nature des projets sélectionnés varie en effet à plusieurs niveaux et concerne par exemple le modèle de financement, le mandat de l'institution, sa situation

⁸⁸ Voir la description sommaire de ces projets au sous-chapitre 2.3.

géographique dans la ville, le type d'environnement urbain (densité, profil sociodémographique, etc.), la présence ou non d'autres icônes dans le secteur, et ainsi de suite. (4) Le dernier critère consiste à choisir des projets qui expriment la grande variété des approches sur le plan de l'exubérance architecturale. Ce critère de sélection foncièrement subjectif – du moins à cette étape de la recherche – consiste à choisir, à partir de l'édifice dont la morphologie et le discours suggèrent qu'il est le plus en rupture avec le contexte, des projets qui reflètent l'articulation progressive vers l'approche plus contextualiste adoptée pour la majorité des petits projets de la Renaissance culturelle torontoise. Les quatre projets sélectionnés seront présentés ici dans un ordre correspondant à cette déclinaison perçue au niveau de la valeur iconique. Or, rappelons qu'il ne s'agit que d'une estimation pour l'instant, et que l'application de la grille d'analyse de la valeur iconique nous permettra de nuancer considérablement cet ordre appréhendé, quitte à permuter complètement les « positions » à l'analyse. L'objectif de ce classement préliminaire est surtout d'ordre didactique : nous cherchons en effet à rendre intelligible la présentation de ces projets en montrant l'effet cascade existant entre les deux pôles de l'approche torontoise.

La mise en commun de ces quatre critères a mené à la conclusion que la validité interne de l'étude de cas serait assurée en sélectionnant un échantillon de quatre objets d'étude. Sommairement, l'*Ontario College of Arts and Design* est le premier en lice principalement parce qu'il est souvent perçu comme le plus exubérant des nouveaux projets torontois, parce qu'il a été identifié comme le moteur de la Renaissance culturelle torontoise et parce que son architecte a une vision très particulière du rapport au contexte. Le projet de Daniel Libeskind au *Royal Ontario Museum* est aussi très exubérant, mais le travail de l'architecte établit un rapport plus ambigu avec les anciennes parties du musée, ce qui a conduit à une contestation très forte du projet à Toronto. Nul besoin d'ajouter que Libeskind est un starchitecte reconnu, un incontournable dans l'étude de la Renaissance culturelle torontoise. Dans le cas de Frank Gehry, nous parlons de l'architecte le plus célèbre de la planète, ce

qui justifie amplement l'étude d'un troisième objet, la rénovation de l'*Art Gallery of Ontario*. Or, le cas du rapport au contexte est aussi des plus intéressants ici puisque Frank Gehry a grandi à quelques centaines de mètres du musée, ce qui a mené à l'adoption d'une approche très particulière pour un architecte qu'on considère d'habitude comme étant très décontextualiste. Le dernier cas à l'étude a été le plus difficile à sélectionner : il devait représenter le style Toronto décrit précédemment tout en présentant une certaine importance comparativement aux trois autres. Le choix s'est arrêté sur le *Four Seasons Centre* pour quelques raisons : il s'agit d'un édifice de premier plan, conçu par un architecte torontois parmi les plus connus, Jack Diamond, et qui incarne bien l'esprit du style Toronto sur le plan du discours. L'édifice a, en outre, bénéficié d'une couverture médiatique considérable et a fait l'objet d'un débat faisant ressortir les enjeux concernant l'adoption d'un profil bas pour un édifice d'une telle importance. D'autres édifices ont ainsi été considérés pour représenter la dernière marche de cette déclinaison de la valeur iconique, mais aucuns ne racontaient une histoire aussi riche que le *Four Seasons Centre*.

6.4 Matériau de recherche

Pour répondre à la question de recherche concernant la symbolique déployée dans différents projets de la Renaissance culturelle torontoise, nous devons identifier des données fiables nous permettant de nous immiscer dans le discours sur ces objets. Deux critères permettent d'assurer la fiabilité d'une étude de cas : la fiabilité interne permet d'assurer la stabilité des données recueillies d'un objet d'étude à l'autre, et la fiabilité externe permet de reproduire la recherche ailleurs en appliquant les mêmes paramètres (Gagnon, 2005). Nous allons maintenant présenter notre démarche de recherche en faisant apparaître comment sa fiabilité a été établie.

Précisons d'abord que nous allons analyser notre corpus littéraire en adoptant la technique de l'analyse de contenu. Le travail d'analyse effectuée sur ce corpus de

textes sera de facture assez classique suivant la définition de Laurence Bardin pour qui l'analyse de contenu constitue :

un ensemble de techniques d'analyse des communications visant, par des procédures systématiques et objectives de description du contenu des énoncés, à obtenir des indicateurs (quantitatifs ou non) permettant l'inférence de connaissances relatives aux conditions de production/réception (variables inférées) de ces énoncés (Bardin, 1977, p. 43).

Suivant cette méthode, nous nous attarderons en particulier à quatre niveaux d'informations contenues dans les textes et les entretiens réalisés, à commencer par le propos général en tant que tel, dont nous tirerons l'essentiel des contenus explicites au discours soutenu. Seront aussi analysés les concepts employés, les formules linguistiques et enfin, l'organisation narrative des textes et des documents desquels ils sont issus, soit la façon dont se structurent en général les oppositions, les rapprochements et les mises en valeur des éléments présentés.

L'objectif d'une telle analyse de contenu consiste à saisir la symbolique mise en œuvre dans la conception et la réception de projets architecturaux en y appliquant la grille d'analyse détaillée au point 5.2 concernant leur valeur iconique. Pour y parvenir, nous allons employer quatre types de sources. Dans un premier temps, nous désirons documenter le discours des concepteurs de ces projets. Ceux à l'étude n'ayant pas fait l'objet de concours d'architecture à part pour la transformation du *Royal Ontario Museum*, il n'existe pas toujours de document « central » décrivant leur concept architectural. D'ailleurs, un problème constant dans la cueillette de données fut d'élaborer un corpus similaire pour les quatre édifices à l'étude, ce qui peut s'avérer problématique quand nous considérons que des quatre architectes concernés dans cette recherche, un seul possède un bureau Toronto, les deux autres sont situés aux États-Unis tandis que le quatrième architecte, anglais celui-là, a abandonné sa pratique pour se consacrer à la peinture il y a quelques années. La cueillette de donnée nous a cependant permis de constater qu'une combinaison de sources primaires et secondaires nous permettait assez aisément de reconstituer la

vision des architectes ainsi que celle de leurs clients en atteignant un point de saturation dans toutes les dimensions de notre grille d'analyse.

Il est apparu pertinent, au cours de la cueillette de données, de réunir le discours des architectes et des clients sous une même adresse même si nous devinons qu'ils divergent parfois sur certains sujets. Le problème s'est posé dès le départ puisque nous n'avions pas les moyens de documenter aussi précisément, dans les quatre cas, l'évolution du projet depuis une proposition initiale jusqu'à l'adoption de formes finales issues d'un consensus entre les deux parties. Or, il est apparu rapidement qu'il valait mieux procéder en réunissant leurs points de vue et en indiquant à l'analyse leurs divergences lorsqu'elles survenaient. Ainsi sommes-nous en mesure de présenter un discours unifié du côté des concepteurs qui met en lumière le « rituel » de mise en forme de l'icône demandé par les clients et offert par les architectes. Les sources primaires ainsi recueillies furent essentiellement des fragments du discours trouvées en archives, comme des communiqués de presse et des documents promotionnels destinés aux donateurs potentiels du côté des clients, ainsi que des documents produits par les firmes d'architecture pour détailler leur concept à différentes phases de son évolution. Des entrevues ont aussi été réalisées avec des acteurs clefs des projets parmi les institutions culturelles concernées et avec des architectes. Le discours « officiel » concernant ces projets est cependant loin de s'arrêter à cette documentation : la position des concepteurs est détaillée dans de nombreuses sources secondaires comme dans des livres, dans la presse écrite, dans des magazines et des revues spécialisées en architecture et sur de nombreux sites Internet de tout acabit. Notons enfin que l'*Art Gallery of Ontario* ainsi que le *Royal Ontario Museum* ont tous deux publié un livre consacré entièrement à leur rénovation muséale, ce qui constitue évidemment une précieuse source d'information sur la vision des concepteurs de ces édifices.

En ce qui concerne la réception des icônes, nous avons cru bon de considérer conjointement le point de vue sur ces édifices des critiques architecturaux, des chroniqueurs, du public en général ainsi que de quiconque n'ayant pas été impliqué dans le processus de conception de l'édifice. Nous prendrons soin, à nouveau, de signaler les divergences importantes entre ces différents acteurs, mais nous croyons que la prise en compte du rituel demande une reconnaissance généralisée pour communiquer sa valeur iconique et ne devrait pas s'arrêter au seuil des spécialistes, ou toucher seulement l'imaginaire des néophytes en architecture. Il apparaît surtout important de placer la séparation entre les concepteurs et les observateurs dans la mesure où ils sont « *very different in their reactions to environments, their preferences, and so on, partly because their schemata vary* » (Rapoport, 1982, p. 15-16). Les données recueillies auprès des observateurs proviennent essentiellement d'une revue de presse extensive de journaux canadiens et étrangers, d'articles scientifiques, de magazines, de revues d'architecture et de sites Internet. Dans le cas des concepteurs comme dans celui des observateurs, nous avons procédé à une collecte de données extensive dans toutes les bases de données accessibles sur ces sujets et procédé à un tri en fonction de la quantité d'information se trouvant dans chaque article.

En ce qui concerne la compilation des données, nous avons appliqué la grille de lecture concernant la valeur iconique à chacun des projets. La codification des données nous a permis d'évaluer les tendances se dégageant de l'attribution des valeurs iconiques dans les différentes « cases » de notre grille de lecture. Nous avons ainsi été en mesure de dresser un portrait général de la valeur iconique de chaque projet étudié à partir des données disponibles. De fait, pour chaque projet étudié, nous avons été en mesure de compiler environ 150 énoncés (qui vont du paragraphe entier à l'extrait de phrase) pour un total de 613 énoncés explicitant une position par rapport à la valeur iconique de ces édifices. Il a ensuite été possible de compiler les résultats obtenus et de faire ressortir les tendances générales exprimées pour chacune des

parties de notre grille de lecture. La méthode employée pour déterminer chacune de ces valeurs est basée sur une compilation du nombre d'énoncés attribuant une valeur à différentes facettes des édifices, mais la nature même du matériau de recherche nous oblige à interpréter les résultats plus qu'à les compiler quantitativement. Prenons un exemple concret pour expliquer la démarche employée : nous avons recueilli 37 énoncés provenant des concepteurs de l'extension du ROM concernant la rupture de leur édifice avec le contexte. De ce nombre, 17 énoncés décrivent une rupture *forte*, 9 une rupture *moyenne*, 4 une rupture *faible* et 7 une rupture *nulle*. Dans une logique statistique, nous pourrions traiter ces « valeurs » comme des variables ordinales et déterminer qu'on en calcule la moyenne ou la médiane, ce qui donnerait ici des résultats différents. Il apparaît cependant réducteur d'agir de la sorte tant de telles valeurs ne disent pas tout du contenu subjectif se trouvant dans chaque énoncé. Ici, par exemple, les 7 énoncés de rupture *nulle* portent sur un aspect très précis du projet de rénovation, tandis que les 17 énoncés de rupture *forte* décrivent le projet dans son ensemble. Sur le plan de la compilation des données, notons également que nous avons employé le principe de saturation, ce qui veut dire, par exemple, que nous avons ignoré les propos d'un intervenant à partir du moment où nous étions en mesure de reconnaître qu'il répétait un message déjà consigné. De fait, même si le *nombre* d'énoncés indique la teneur générale du propos sur un sujet spécifique, nous ne voulons pas pour autant baser toute notre analyse sur la simple récurrence de ces énoncés. Nous croyons qu'il est légitime, par exemple, de considérer les propos d'un intervenant plus importants que ceux d'un autre, ou d'estimer que certains énoncés ne correspondent pas vraiment à la réalité. Il en va surtout de la responsabilité du chercheur d'évaluer ces données avant de les soumettre à l'analyse. Pour toutes ces raisons, nous éviterons de quantifier les valeurs attribuées aux différents projets dans la présentation de nos résultats. Ce procédé apporterait davantage de confusion que de clarté à l'analyse⁸⁹.

⁸⁹ Dans l'exemple du ROM employé ici, la valeur attribuée est *forte*, comme nous le verrons dans le chapitre 8.

Pour ce qui est de l'interprétation générale des résultats pour chaque projet, l'objectif principal consistera à sortir du seul résultat produit par l'analyse de la valeur iconique pour voir comment s'organisent les symboles véhiculés par ces édifices dans le contexte torontois. Pourquoi les gens y sont-ils réceptifs, ou non? Que peut bien être le rôle d'un monument dans une métropole moderne? Cherche-t-il à transformer l'identité de la ville, et si oui, de quelle façon s'y prend-il? Que nous enseigne chaque cas comparé aux trois autres? Ces différents édifices constituent-ils des archétypes que nous pourrions généraliser à d'autres cas à travers le monde? Ce sont ces questions, en somme, qui animeront la réflexion à partir et autour de ces édifices et mèneront à une ressaisie du phénomène de l'architecture iconique contemporaine dans son ensemble en guise de conclusion.

CHAPITRE 7

ONTARIO COLLEGE OF ARTS AND DESIGN : JOUER LE JEU DE L'ICÔNE



Figure 7.1 – Ontario College of Arts and Design, 2012.

Il aura fallu des circonstances particulières pour qu'un tel ovni apparaisse dans le ciel de Toronto. La conjoncture aura voulu qu'un important collège d'art en voie d'expansion fasse appel à une architecte excentrique dans une période d'exaltation collective pour la « créativité », pour que l'édifice le plus insolite à Toronto voie le jour. La réaction en chaîne provoquée par ce petit pavillon suspendu à plus de trente mètres au-dessus du sol était à prévoir. Passé le dédain initial des aficionados d'architecture, une vague de sympathie déferlera sur l'édifice et sa renommée en fera la tête de pont d'un renouveau sur le plan architectural. Mais le *Sharp Centre for Design* ne fait pas qu'amuser les foules et défier impunément les règles de la décence architecturale torontoise : une étude attentive des moyens mis en œuvre pour satisfaire les besoins de ses usagers et du voisinage montre, au contraire,

que l'édifice est aussi fonctionnel que spectaculaire. Et s'il fallait revoir notre conception du design urbain où « fonctionnalité » rime la plupart du temps avec « ennui »? C'est la question que pose Will Alsop en jouant ainsi des conventions régissant la conception des édifices de premier plan à Toronto.

7.1 Un collège en quête d'un nouveau statut

OCAD *University*, ou OCAD U, est la désignation actuelle et légèrement ambiguë d'un « collège » (le « C » dans OCAD) devenu une « université » en 2002. On offre en effet depuis cette année-là deux baccalauréats (en beaux-arts et en design), ce qui en fait une université plutôt qu'un collège dans le système d'éducation ontarien. L'année suivant son accession au statut d'université, en 2003, l'OCAD doit aussi accueillir une double cohorte d'étudiants à la suite de la décision du gouvernement ontarien d'abolir la treizième année d'enseignement secondaire. L'institution d'enseignement se retrouve du coup avec un urgent besoin d'espace à combler. Pour toutes ces raisons, et aussi parce qu'on souhaite changer l'image de marque de l'établissement d'enseignement, la direction décide, à la fin des années 1990, de prendre de l'expansion en construisant un nouveau pavillon. Les travaux préliminaires réalisés à l'époque montrent qu'ils érigeront logiquement un nouveau pavillon à l'endroit où se trouve le stationnement de l'édifice principal de l'école. Tout semble indiquer, surtout, qu'ils réaliseront un édifice plutôt ordinaire, entre autres parce que leur budget est limité.

L'OCAD est la plus vieille et la plus grande école dédiée entièrement à l'enseignement de l'art et du design au Canada. Fondée en 1876 sous le nom d'*Ontario School of Art*, elle occupe depuis 1921 le site bordant à l'est le *Grange Park*, un ancien lotissement privé portant le nom de la maison qui a été rétrocédée à l'*Art Gallery of Ontario* (AGO) en 1910. Malgré leur proximité tant physique que thématique, les deux institutions culturelles voisines sont autonomes. Elles entreprennent d'ailleurs des projets d'expansion sans se concerter au cours des années

2000⁹⁰. Le projet de l'OCAD, qui précède la rénovation de l'AGO, est cependant beaucoup plus modeste, du moins l'est-il en terme de coûts. Le programme consiste à doter le collège d'environ 9 200 mètres carrés additionnels (le double de la taille du campus principal) permettant d'accueillir 500 nouveaux étudiants dans la transition de l'institution vers son nouveau statut. Le programme fonctionnel en cache un d'ordre symbolique : on cherche en effet à distinguer l'OCAD sur le plan institutionnel en repositionnant l'école dans le paradigme « créatif »⁹¹, cadre dans lequel elle est présentée comme une génératrice de talent pour l'industrie culturelle. Mais pour en faire l'une des écoles d'art les plus importantes au monde, selon le souhait de sa direction (Prittie, 2000A), il faut aussi la doter d'un édifice digne d'intérêt, ce qui n'est pas le cas de l'ancien pavillon en briques conçu par *G.A. Reid Architect* en 1921, et rénové dans les années 1960 dans un style moderne rudimentaire. Comme en témoigne Peter Caldwell, le vice-président du collège au début des années 2000 :

We're all very aware that we don't have a particularly distinguished-looking building now. If you sort of drove down the street, you might not even notice it. And if you did, you might think it was a postal-sorting station and not an art college (Prittie, 2000A).

En excluant le pavillon principal lui-même, le tronçon de rue occupé par l'OCAD sur McHaul Street n'est pas particulièrement attrayant non plus, et ce, malgré sa proximité du centre-ville, et le fait qu'il se trouve entre l'AGO et la rue Queen Street West. Pour cette raison, la direction du collège cherche en plus à faire revivre le secteur en érigeant le symbole du renouveau créatif. Après avoir fait pression pendant des années sur le gouvernement ontarien pour obtenir le financement nécessaire à son expansion, l'OCAD annonce, en 2000, qu'un investissement de 24 millions de dollars provenant du fond *SuperBuild*, combiné à une campagne de financement pour

⁹⁰ Il a été question, à l'initiative de l'OCAD, d'élaborer un plan d'ensemble commun pour les deux institutions. Le projet a cependant été rejeté par l'AGO qui lorgnait déjà du côté de Frank Gehry. Voir à ce sujet Christopher Hume (2001).

⁹¹ Le mot est employé officiellement à l'époque pour décrire la mission du collège : « [OCAD] challenges each student to find a unique voice within a vibrant and creative environment » (OCAD, 2000, p. 4).

recueillir 14 millions supplémentaires, servira à construire un nouveau centre de design et à rénover le pavillon principal du collège (Gouvernement de l'Ontario, 2000). Peu après, la direction du collège fait une première sélection parmi les firmes d'architecture ayant répondu à l'appel d'offre pour le projet, puis décide de confier sa réalisation à la firme britannique *Alsop & Störmer* en partenariat avec *Robbie/Young + Wright*, une firme basée à Toronto. Pour Will Alsop, l'iconoclaste architecte anglais à la tête de l'équipe de concepteurs, il s'agit d'un premier mandat en Amérique du Nord.

Le choix de Will Alsop est tout à fait conséquent avec une approche visant à rendre l'école moins austère et au diapason de l'activité créative de ses étudiants. De fait, Alsop, qui a longtemps travaillé comme professeur de peinture et de sculpture dans des écoles d'art, n'appartient, en tant qu'architecte, à aucun mouvement ou courant d'idée particulier, du moins s'est-il distancé de toutes les étiquettes qu'on a tenté de lui coller depuis qu'il est connu du grand public. Formé dans les années 1960 à l'*Architectural Association School* de Londres, il côtoie alors les membres d'Archigram et travaille un temps avec Cedric Price dont il conserve le goût pour l'innovation, une conception de l'architecture comme « agent de changement » dans la société ainsi qu'un côté « rebelle » qui le suivra toute sa carrière. (Powell, 2001). Plus que simple iconoclaste, Alsop dit combattre le dogmatisme en architecture et cultive une distance critique par rapport à la théorie architecturale. La crainte de l'ennui provoqué par les conventions architecturales est récurrente dans ses écrits; il considère d'ailleurs que son rôle et celui de ses collègues starchitectes consiste à créer des « objets de désir » dans les villes (Rochon, 2005, p. 27), ce qui se traduit par un goût marqué pour les formes audacieuses. Les années 1990 voient la carrière d'Alsop éclore avec des projets spectaculaires comme l'Hôtel du Département des Bouches-du-Rhône à Marseille et le terminal de traversiers à Hambourg. Depuis, l'éclatement des approches en architecture et la mise sur pied d'un star-système dans la profession conviennent parfaitement aux aspirations d'Alsop pour qui la tâche de construire des

édifices de premier plan devrait naturellement incomber aux plus audacieux parmi les architectes :

Je ne comprends pas, dit-il, que des gens puissent être contre l'idée de bâtiments icônes, contre le monde des starchitectes. C'est ridicule. C'est comme être contre l'idée d'avoir des footballeurs de première classe. Si tu possèdes une équipe, tu espères avoir de très bons joueurs, c'est tout (Cité dans Delgado, 2008C).

Malgré ses prises de position pour une architecture dépossédée de son carcan formel, Alsop ne se considère pas pour autant comme un créateur d'objets d'art dépourvus de toutes considérations sociales. Au contraire, sa méthode de travail s'appuie sur la tenue d'ateliers de dessin avec le public et sur une proche collaboration avec les usagers et les clients. C'est donc l'ensemble des intervenants impliqués dans le processus qui participent à l'élaboration du design, et non pas seulement l'architecte. Le fait qu'il résulte des édifices spectaculaires de ce processus collaboratif est le fruit du hasard le plus complet selon Alsop, une idée assez caractéristique du personnage qui considère son travail à travers la lorgnette d'un humour « *british* » teinté d'autodérision (Alsop, 2009). De fait, toute son œuvre porte la marque d'un jeu consistant à interpeller l'imagination des usagers en proposant des édifices fonctionnels, mais sortant complètement des sentiers battus (Kapusta, 2004), ce qui lui vaudra en 2001 le prestigieux prix *Stirling* décerné au meilleur projet construit au cours de l'année en Grande Bretagne.

Le processus de conception de l'extension de l'OCAD, un pavillon qui sera baptisé plus tard le *Sharp Centre for Design*⁹², s'inscrit dans cette logique participative. D'ordinaire, Will Alsop peint d'abord une toile où il expose ses idées de base, et la soumet à la critique au cours d'ateliers publics. S'en suivent un premier schéma « sacrificiel », puis des maquettes qui mèneront à la présentation d'une proposition finale (Alsop, 2003). Dans le cas de l'OCAD, Alsop soumet une toile dès le mois de novembre 2000. La proposition, bien qu'elle demeure abstraite au départ,

⁹² Nommé de la sorte à la suite d'un don substantiel de Rosalie et Isadore Sharp. Ce dernier est le président et fondateur de la chaîne d'hôtels *Four Seasons*.

répond déjà aux exigences des clients qui veulent un édifice audacieux, ce qui fera dire à son auteur : « *I think Toronto's ready for this sort of stuff* » (Prittie, 2000B). Les mois et les années subséquentes le verront revenir à maintes reprises à Toronto pour consulter le voisinage ainsi que des groupes d'usagers du *Grange Park*. Un souci exprimé par les résidents du secteur traverse le processus de conception du *Sharp Centre for Design* : l'espace vacant qui jouxte l'ancien campus où doit s'ériger le nouveau pavillon est un accès privilégié au parc depuis la rue McHaul, et les citoyens demeurant de l'autre côté de la rue dans un grand ensemble de logements chérissent leur vue sur le parc. La solution privilégiée dès le départ par les concepteurs du projet, une solution suggérée par un résident du secteur, consiste à hisser le pavillon dans les airs de manière à créer un nouvel espace public sous l'annexe de l'école, gardant ainsi libre l'accès au parc. Cette décision permet, en outre, de répondre à la demande de la direction de l'OCAD qui veut faire du nouveau pavillon, une vitrine pour l'école. Nul doute qu'en rendant le nouvel élément visible à bonne distance à la ronde et en le détachant de son contexte d'implantation, ils parviendront à leurs fins. Mais il existe également un lien métaphorique qui lie le nouveau pavillon surélevé à l'établissement même : un document sur le concept d'expansion réalisé par la firme d'architecture le décrit comme une *prothèse* ajoutée à l'ancien édifice, une composante nouvelle informant l'école au grand complet quant à sa redéfinition sur le plan institutionnel (Alsop and Störmer et Wright, 2000).

La réouverture officielle de l'OCAD a lieu en septembre 2004 après plus de deux ans de travaux. Dans sa forme finale, le nouveau *Sharp Centre for Design* pourrait être décrit comme une boîte d'aluminium pixélisée de taches noires sur fond blanc, reposant sur douze pilotis ressemblant à des crayons de couleur, le tout étant relié à l'ancien pavillon par une cage d'ascenseur et un escalier. Le volume en forme de dessus de table⁹³ compte de nombreuses fenêtres disposées de façon irrégulière et dont on voit les profonds chambranles colorés durant le jour. La nuit, le spectacle du

⁹³ L'édifice est couramment surnommé le « *flying tabletop* ».

nouveau pavillon de deux étages est souligné par un éclairage mauve projeté sous le volume qui renforce l'impression de détachement par rapport à la rue. L'organisation des espaces intérieurs du pavillon est beaucoup plus classique et répond essentiellement aux besoins d'une école d'art : de grands ateliers de type loft, des salles de classe et des bureaux ponctuent ces espaces de travail qui peuvent être modulés dans le temps selon les besoins de l'école. Dans l'interstice des deux anciennes ailes du pavillon principal, les concepteurs aménagent un nouveau foyer vitré de quatre étages qui communique avec une grande salle d'exposition située derrière l'escalier menant au nouveau pavillon. Dans cette pièce blanche et traversée de deux passerelles reliant les ailes de l'OCAD se trouvent quelques motifs rappelant l'exubérance nouvellement adoptée dans la signature visuelle de l'établissement, comme ces néons roses formant un immense « X » au plafond. Mis à part ces interventions dans le cœur du pavillon et la nouvelle entrée principale au rez-de-chaussée, aucune autre partie de l'ancien édifice ne porte les signes de la transformation, à l'intérieur comme à l'extérieur. La brique y domine toujours au niveau de la rue, ce qui renforce d'autant plus le contraste avec l'édifice se trouvant au-dessus de lui.

Voilà donc pour la description factuelle du projet; voyons maintenant ce qui s'est dit dans le discours concernant l'articulation de la nouvelle icône avec son contexte et l'effet rétroactif attendu sur lui.

7.2 *Forme iconique de l'OCAD*

7.2.1 *Rapport extérieur/édifice*

Il ne fait pas de doute que le nouveau *Sharp Centre for Design* rompt avec son environnement urbain ainsi qu'avec les anciennes parties de l'OCAD. Il s'agit d'ailleurs d'une position défendue par Will Alsop et ses clients. Il y a chez eux un désir assez évident de démarquer l'édifice sur plus d'un plan. L'architecte anglais se

montre, par exemple, très critique envers les maisons du secteur environnant en les décrivant « *like England gone wrong* » (Doherty, 2009), et trouve que les monuments anciens de la ville semblent tous avoir été conçus en Écosse, ce qui n'est évidemment pas très flatteur et rappelle, en outre, le mimétisme adopté depuis le XIX^e siècle à Toronto où l'on copie souvent ce qui se fait dans les grandes capitales. Il s'en prend également au travail de ses contemporains qui construisent, dans la métropole, des « *cool modernist structures* » (en référence au style Toronto) qui n'ajoutent cependant rien d'intéressant au contexte urbain dans lequel elles sont posées (Lacayo, 2004). Par ailleurs, Alsop dit trouver les Torontois « *very polite, very nice, very pleasant* » (cité dans Doherty, 2009), mais critique, du coup, leur manque de courage dans les processus de prise de décision auxquels ils prennent part, une attitude conservatrice qu'il entend contrecarrer, et ce, d'autant plus que sa rencontre avec des citoyens lui a fait entrevoir que certains sont mûrs pour un changement de mentalité : « *local people are madder than me* » (cité dans Nikolaychuk, 2006). Une telle attitude de rejet du carcan protectionniste torontois est également adoptée par les clients qui, comme la présidente de l'OCAD Sara Diamond, déplorent le « *lack of allure* » de l'architecture torontoise, et voit des projets comme le leur « *making ugly corners beautiful and sustainable* » (citée dans Doherty, 2009).

Massivement, les divers commentateurs font le même constat : l'édifice va « *against the grain of Toronto's conservative and largely vertical skyline* » (Kapusta, 2004), il contraste avec un environnement urbain fade et il est ridiculisé par de nombreux architectes locaux, ce qui n'est pas sans déplaire à Will Alsop (Hume, 2003B). Or, plusieurs observateurs concèdent du même coup qu'il est attendu d'une école d'art qu'elle sorte de l'ordinaire (Hume, 2004C), un argument relevé également du côté des concepteurs. Alsop rappelle ainsi que son défi consistait à rehausser l'individualité du lieu (Cook, 2004) et qu'il s'agit, selon le vice-président Peter Caldwell, d'une « *icon of what aspires to be an internationally relevant art and design institution* » (cité dans Kapusta, 2004, p. 57). En d'autres termes,

l'établissement d'enseignement se place en porte à faux avec son environnement d'implantation parce qu'il aspire à une reconnaissance internationale, ce qui fait en sorte qu'il enrichit la ville plus qu'il ne la conteste vraiment. Certains observateurs disent à ce sujet que le projet « *makes its presence felt yet co-exists with the city around it* » (Carey, 2004), et qu'il fonctionne « *as an icon while solving a number of practical issues and enhancing the experience of the city* » (Hume, 2003C). D'autres observateurs vont même plus loin en affirmant, à l'instar de Nicholas Olsberg, l'ancien directeur du Centre Canadien d'Architecture, que le mélange des anciennes et des nouvelles parties de l'édifice permet de réconcilier « *a working class neighbourhood with the school* » (cité dans Cowan, 2004). Une étude plus attentive des solutions adoptées par Alsop et son équipe montre en effet que le choix d'ériger un monument aussi spectaculaire n'a pas été motivé uniquement par l'intention d'attirer l'attention, mais permet aussi, comme nous l'avons signalé précédemment, de garder le canal ouvert entre le quartier et son parc. Ainsi, le fait de souligner que la démarche créative de l'architecte est basée sur le dialogue mène la plupart du temps ceux qui formulent le commentaire à revoir la valeur iconique de l'édifice à la baisse. Les concepteurs sont particulièrement prompts à montrer ce côté de la médaille; Will Alsop, par exemple, déclare « *context is everything* » (cité dans Toronto Star, 2000), et dira par ailleurs que l'OCAD est son projet le plus réussi, ce qu'il attribue à la collaboration fructueuse entre son équipe, la firme torontoise *Robbie/Young + Wright Architects*, l'école et le voisinage (Carey, 2004). Le vice-président Peter Caldwell, quant à lui, insiste pour dire que les voisins adorent le *Sharp Centre for Design*, ce qui traduit la sensibilité particulière de la direction de l'école à l'égard du contexte. Du côté des observateurs, on constate que le fait de détacher le pavillon du sol a effectivement permis de maintenir le lien piétonnier au *Grange Park*, mais aussi, que la nouvelle icône, en nous faisant lever les yeux au ciel, « *teaches us to be aware rather than indifferent to the world around us* » (Stanwick et Flores, 2007 p. 228).

7.2.2 Articulation édifice/programme

En ce qui concerne l'autre volet de la forme iconique, soit l'articulation entre la forme de l'édifice et son programme architectural, les commentaires des concepteurs et des observateurs montrent qu'une valeur iconique beaucoup moins élevée que le volet précédent résulte de l'adéquation du projet aux exigences fonctionnelles de l'école. Évidemment, les quelques commentaires voulant que l'établissement d'enseignement soit mal servi par la rénovation ne viennent pas des concepteurs eux-mêmes, mais sont formulés, par exemple, par le professeur Marco Polo de l'Université Ryerson, qui rappelle que Will Alsop a couché son premier geste sur une toile, et que le vernis du concept original s'écaille rapidement lorsqu'on pénètre dans le *Tabletop* : « *Once inside, however, any expectation of spatial excitement on par with the exuberant exterior is soon thwarted* » (Polo, 2004). Pour la critique d'architecture Beth Kapusta, le *Sharp Center for Design* constitue peut-être un édifice saisissant de l'extérieur, mais l'aménagement intérieur du pavillon s'avère décevant : « *there is virtually no sense of being in a floating volume high above the city* » (Kapusta, 2004). Pour le critique du *Times* Richard Lacayo, la désarticulation entre la forme et le contenu vient surtout des contraintes budgétaires qui ont privé le projet de certaines composantes fondamentales justifiant le fait de percher l'édifice en hauteur, comme cet escalier rouge « *which looks like an open invitation to have some fun with people circulation* » (Lacayo, 2004), et qui n'est qu'un escalier de secours dans la forme définitive du projet⁹⁴.

La direction de l'école ne nie pas qu'il existe un écart entre l'image spectaculaire de l'édifice et son contenu réel, comme l'affirme Peter Caldwell pour qui « *the drama is truly on the outside* » (cité dans Cowan, 2004). Dans les faits, il aurait été difficile d'aménager des espaces intérieurs aussi spectaculaires que

⁹⁴ Initialement, cet escalier devait être un accès important au pavillon. Les concepteurs ont même contemplé l'idée de le construire en verre, mais des contraintes budgétaires et les normes d'incendie de la ville ont empêché cette idée de se concrétiser (Polo, 2004).

l'extérieur de l'édifice, d'une part parce que le budget ne le permettait pas, et d'autre part parce que l'école avait soumis à l'architecte des demandes très précises concernant ses besoins programmatiques. N'oublions pas qu'on sortait à l'époque d'une décennie à occuper des classes surchargées et qu'on avait un urgent besoin de bureaux pour les professeurs. D'ailleurs, Will Alsop a dû faire des compromis sur ce plan, lui qui imaginait de grands espaces libres de murs ou de cloisons dans le nouveau pavillon, une idée rapidement écartée par les futurs usagers du centre. Marco Polo résume cette situation à sa façon en se référant aux propos Gregory Woods qui a travaillé comme directeur du projet de rénovation de l'OCAD : « *While the college embraced the image of avant-garde experimentation implied by Alsop's Tabletop, its programmatic needs proved to be decidedly more conventional* » (Cité dans Polo, 2004). En fait, certains propos d'Alsop tendent même à indiquer que l'élaboration d'une nouvelle image pour l'école n'a jamais constitué un frein à la recherche de solutions pratiques pour résoudre les problèmes rencontrés dans l'ancien pavillon (Cook, 2004), un fait que semblent reconnaître bien des observateurs. Pour le critique d'architecture Christopher Hume, la proposition d'Alsop « *meet its programmatic needs as well as those of the city* » (Hume, 2004A), et si « *the building's exterior explicates 'what' the school is about, selon Sean Stanwick et Jennifer Flores, the interior is equally aware of the 'who' – the art student* » (2007, p. 228). Peut-être faut-il croire, à l'instar de Paul Goldberger, critique d'architecture dans *The New Yorker*, que Will Alsop est mieux servi par des mandats présentant de nombreuses contraintes (budgétaires, programmatiques) qui limitent son côté fantaisiste (Goldberger, 2007), ou encore, qu'il n'est au fond qu'un pragmatique s'inscrivant dans la plus pure tradition anglaise, puisque son travail « *does not spurn practical issues, but, having adressed them, moves on to consider issues beyond those of practicality* » (Powell, 2001, p. 168). Dans tous les cas, il semble que le côté pragmatique d'Alsop est reconnu par plusieurs commentateurs. Comme le remarque Job Rutgers, un professeur à l'OCAD, Alsop a réussi à intégrer le point de vue de la communauté dans sa conception sans se plier pour autant à l'opinion des plus

conservateurs d'entre eux. Il juge les espaces intérieurs minimalistes et robustes « *which is precisely what is needed for the messy work of architects and designers* » (Rutgers, 2005). D'autres raisons pratiques ont aussi guidé le choix de construire un édifice surélevé sur des pilotis, comme garder le collège ouvert pendant toute la durée des travaux et ainsi réaliser des économies considérables, ou encore, créer un espace public sous le *Tabletop* qui deviendra, avec le temps, un lieu où l'université pourra tenir divers événements publics (Polo, 2004). Enfin, pour citer Christopher Hume, « *what might appear to be just an outlandish building-on-stilts solved a number of practical issues of school closure, adequate classroom space and landscaping* » (Hume, 2008D). Nous reviendrons sur une interprétation d'ensemble de la forme iconique de l'OCAD après nous être attardés sur ce que le discours nous apprend à propos de sa fonction iconique.

7.3 Fonction iconique de l'OCAD

7.3.1 Régénération du cadre bâti

Lorsque les concepteurs et les observateurs évaluent l'effet rétroactif de la rénovation de l'OCAD sur son environnement urbain, ils estiment la plupart du temps que la force du *Sharp Centre for Design* consiste à récuser des manières de concevoir ou d'expérimenter la ville typiquement torontoises, ce qui correspond dans notre grille d'analyse à une valeur iconique forte. Différents éléments problématiques dans la façon de penser la ville sont ainsi évoqués, et les effets escomptés par l'ajout de la nouvelle icône prennent, eux aussi, différentes formes. Pour Will Alsop, l'expérience citoyenne de la rue est déficiente à Toronto (Toronto Star, 2000); on n'y prête pas assez attention aux édifices, ce qui pourrait correspondre à une certaine conception de la ville héritée de Jane Jacobs où le spectacle de la rue est essentiellement celui de la

vie sociale⁹⁵. Alsop entend donc stimuler le regard des Torontois sur leur propre ville en proposant quelque chose qui trompe leurs attentes : « La plupart des gens ne regardent pas vers le haut. Ils ne voient que les neuf ou dix premiers mètres, la rue, les façades » (cité dans Delgado, 2008C). La stratégie adoptée par l'architecte au *Sharp Centre for Design* consiste à faire lever les yeux au ciel : « Il n'y a rien avant 26 mètres » (*Ibid.*). C'est bien sûr à une conception particulière de l'architecture que nous renvoie cette stratégie : aux dires d'un porte-parole d'*Alsop Architects*, le rôle des starchitectes consiste à proposer une vision du lieu défiant les perceptions (Sklair, 2006, p. 28), tandis que le reste du cadre bâti, pour ne pas dire sa totalité, n'est tout simplement pas de l'architecture selon Alsop lui-même (Ryerson University, 2009). À la lumière de ces paroles, nous comprenons mieux pourquoi l'OCAD s'extrait de la sorte du cadre bâti. Or, la vision de l'architecte est aussi profondément sociale, et il entend livrer des édifices qui rehaussent la qualité des lieux, un fait que semblent reconnaître la plupart des observateurs de l'OCAD. Pour la critique d'architecture au *Globe & Mail* Lisa Rochon, l'OCAD est un « *agent of change – a transformer of civic life* » (Rochon, 2003), et commande une réaction de la part de la ville pour réaménager la rue McHaul. La journaliste Jennifer Prittie dit à ce compte qu'avec l'ajout de *Sharp Centre for Design*, McHaul Street passe de « *unremarkable route* » à « *destination in itself* » (Prittie, 2000A). Dans la même veine, mais à une autre échelle, certains présentent l'OCAD comme un catalyseur de pratiques architecturales anormalement audacieuses qui feront boule de neige dans le contexte de la Renaissance culturelle torontoise (Lacayo, 2004). Plusieurs observateurs soulignent aussi, avec un certain chauvinisme parfois, que la presse internationale s'intéresse à cet édifice hors du commun qui transforme « *how people live and how people experience their spaces* » (Partridge, 2006). Dans *The New Yorker*, Paul Goldberger, après avoir décrit Toronto comme une ville plus souvent

⁹⁵ Notons cependant qu'Alsop a formulé ailleurs qu'à Toronto une critique similaire concernant le regard des gens sur leur cadre bâti, ce qui minimise la portée de notre interprétation quant à l'influence de Jane Jacobs sur la perception de la ville des Torontois.

reconnue sur le plan architectural pour son efficacité fade que pour son inventivité, laisse tomber cette phrase lourde de sens à propos de l'OCAD :

Not since Philip Johnson's Pennzoil Place transformed Houston, more than thirty years ago, has a single building so invigorated the architectural culture of a city. (Goldberger, 2007).

La question de la singularité de l'édifice dans un contexte jugé médiocre au plan architectural est au cœur des préoccupations de tous les intervenants dans le discours sur l'OCAD. Certains, comme Christopher Hume (2004C), pensent par exemple que la régénération de la culture architecturale torontoise engendrée par l'OCAD sera de courte durée si l'on continue à construire, partout ailleurs, des édifices sans intérêt, ceux-là mêmes qui font paradoxalement ressortir le *Sharp Centre for Design* du lot. Or, il ne faudrait pas penser qu'Alsop s'oppose à toutes les composantes de l'environnement urbain préexistant à Toronto. Plusieurs observateurs reconnaissent en effet qu'Alsop a tenu compte, à micro-échelle, de l'importance du lien qui lie historiquement le voisinage au *Grange Park* (Cowan, 2004). De son côté, Will Alsop délaisse parfois sa plume acerbe pour décrire le cadre bâti torontois en des termes plus flatteurs :

What can this project do for this part of Toronto? The most important site is Grange Park [...] the current school turns its back on the park. We need to figure out how to adress it better (cité dans Toronto Star, 2000).

7.3.2 Transformation identitaire

De manière générale, le *Sharp Centre for Design* est perçu comme un élément qui incarne une transformation sur le plan identitaire à Toronto. Nous devinons aisément que la personnalité conservatrice de la ville est le dénominateur commun auquel les observateurs font référence en désignant le contexte culturel sur lequel agit l'OCAD, un point soulevé par Alsop lui-même qui qualifie Toronto de ville plus brave, plus ambitieuse et plus confiante en ses moyens en 2006 qu'à sa première visite en 2000 (Hume, 2006B). Il évoque ainsi le nouvel esprit déployé par le mouvement *Torontopia* en prenant soin de s'inclure lui-même comme acteur du

renouveau identitaire de la ville (Hume, 2006B). Dans le détail, le conservatisme présumé de Toronto prend plusieurs visages distincts. En parlant de l'effet escompté de son intervention à Toronto, Alsop dit espérer qu'elle générera « *within six months 10,000 new people that appreciate art and design* » (cité dans Prittie, 2000B), ce qui laisse sous-entendre que la vie culturelle torontoise est déficiente, ou du moins, que ses institutions culturelles sont inadéquates. C'est un constat un peu différent qu'il émet ailleurs en disant que le problème de Toronto consiste à avoir abandonné son développement aux mains d'entrepreneurs privés dépourvus d'une vision à long terme (Sobol, 2006). Alsop affirme enfin que la ville qu'il a découverte en 2000 ne l'intéressait pas parce qu'elle lui semblait « *unloved and uncherished* » (Bruun-Meyer, 2009), une situation qui aurait grandement évolué depuis. Du côté des observateurs, le *Sharp Centre for Design* est également perçu comme un édifice qui aide les Torontois à ré-imaginer leur ville en s'opposant à différentes dimensions de son conservatisme (Hume, 2003C). On évoque par exemple le fait que la rénovation de l'OCAD est « *an open invitation to think outside the box* » dans une ville où, justement, l'humilité prévaut dans les interventions sur le cadre bâti (Lacayo, 2004). Richard Lacayo rajoute à ce sujet que l'inauguration de l'OCAD marque le vrai début du XXI^e siècle dans une ville où « *many buildings go about on tiptoe* » (*Ibid.*). Dans un registre similaire, Sean Stanwick et Jennifer Flores considèrent que l'édifice envoie le message « *that the city can be bold* », ce qui veut aussi dire qu'il bouscule la culture architecturale de la ville, « *reshaping our definition of the quintessential Toronto style* » (Stanwick et Flores, 2007, p. 231). Cette audace nouvellement acquise signifie encore autre chose quand on l'oppose au trait de l'imaginaire torontois consistant à se définir à travers le regard d'autrui. Certains diront, à l'instar de Nicholas Olsberg, que l'OCAD envoie le message suivant au monde entier : « *Toronto doesn't bring in what other places have to make itself a world-class city. It's saying Toronto leads the way* » (Cowan, 2002).

Or, tout du projet d'Alsop ne s'oppose pas aussi franchement aux vieux réflexes torontois. Pour quelques observateurs, le fait que l'OCAD ait été largement apprécié par les Torontois montre qu'ils étaient prédisposés à accepter la nouveauté (Cowan, 2004); tout au plus les aurait-il « stimulé » à tendre vers quelque chose de nouveau, ce qui constitue déjà un effet déjà considérable (Rochon, 2005, p. 27). Pour la direction de l'école, enfin, l'édifice est évidemment perçu comme un nouveau « *Landmark for Toronto* » (Kapusta, 2004, p. 57), mais on insiste également pour dire, à l'instar de la présidente de l'OCAD Sara Diamond, que les changements apportés « *are not about abandoning the school's 133 year legacy but about drawing from that history and asking what the school can do in this new world* » (citée dans Richler, 2008, p. 90).

7.4 Conclusion – Un monument à l'imagination

Voici, en résumé, la valeur iconique accordée à chacune des dimensions que nous venons d'étudier dans le discours sur l'OCAD :

Tableau 7.1 – Valeur iconique de l'OCAD

Axiomes	Relation attendue	Concepteurs - Clients	Public - Critiques
Forme iconique (Autopolèse)	Rupture entre l'édifice et l'extérieur	<i>Moyenne</i>	<i>Forte</i>
	Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur	<i>Faible</i>	<i>Faible</i>
Fonction iconique (Rétroaction)	Régénération sur le cadre bâti	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>
	Transformation de l'identité	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>

En somme, ce tableau montre que le projet d'*Alsop & Störmer* réalisé en partenariat avec *Robbie/Young + Wright* a une valeur iconique relativement forte, notamment en ce qui concerne l'effet de rétroaction perçu sur le cadre bâti et sur l'identité. Cependant, le processus consultatif adopté par Alsop tempère la valeur iconique de l'édifice, notamment en ce qui concerne l'articulation entre la forme de l'édifice et

son contenu. Une différence entre concepteurs et observateurs apparaît parce que les concepteurs tendent à minimiser la rupture de l'édifice avec son environnement en insistant davantage sur le processus de consultation ayant mené à l'adoption d'un édifice à la fois spectaculaire et pratique. Or, une fois cette valeur iconique établie, que peut-on dire du rituel mis en œuvre par Will Alsop et ses collègues sur le plan symbolique?

Nous retenons généralement que cette première icône de la Renaissance culturelle torontoise propose une vision qui s'oppose bel et bien aux façons de faire à Toronto sur le plan architectural, mais qu'elle ne critique pas l'identité torontoise autant qu'elle cherche à s'en distinguer. Tout au plus les concepteurs du projet vont-ils se moquer gentiment d'un certain engourdissement au niveau de l'audace et de la confiance en soi des Torontois. Or, pour confier de la sorte la conception de ce monument à un architecte ayant une réputation d'iconoclaste, l'établissement d'enseignement doit croire à la capacité de ces mêmes Torontois à tolérer une proposition qui sort de l'ordinaire dans le cadre urbain poli de la ville. En ce sens, le travail de l'architecte britannique se présente surtout comme un jeu : maintenant que l'on possède les capacités technologiques pour repousser les frontières de l'imagination dans le domaine architectural, Alsop joue à franchir les limites de la décence monumentale imposée jadis par des règles de composition et une technique par trop rigide. Or, puisqu'il s'agit d'un jeu, il existe un échange dans la communication du symbole qui n'est pas irréversible et qui admet, comme règle de base, que le monument puisse être détesté autant qu'aimé. Cette résilience s'oppose donc, en tout point, à une relation de domination où le monument imposerait une vision dogmatique de la société, et où la communication du message serait rompue seulement par l'incompréhension d'un public néophyte ou désintéressé par l'édifice. Selon cet angle, il apparaît problématique de penser qu'Alsop est « davantage un moderne qu'un postmoderne » (Mavrikakis, 2008) parce qu'il se soucie de la forme au détriment du contexte. Nous disons plutôt qu'il communique autre chose que

l'imposition d'une forme : Alsop démontre le pouvoir de l'imagination lorsqu'elle est affranchie des contraintes du dogmatisme, une idée renvoyant finalement à l'individualisme blotti au plus profond de la thèse créative. De fait, nous ne pouvons imaginer une ville créative qu'en supposant que ses acteurs sont tous affairés à trouver des solutions plus novatrices les unes que les autres à des problèmes communs, et qu'ils s'éloignent tous — Alsop le premier — des façons de faire traditionnelles. À égale distance des dogmes, dans tous les domaines créatifs, nous retrouvons ainsi l'équivalent du *Sharp Centre for Design* en architecture.

Le message est libérateur, mais signalons qu'il fonctionne surtout dans le cas de l'OCAD parce que la ponction dans le tissu urbain demeure marginale. De fait, la marginalité est un état qui dépend du conformisme ambiant pour être communiqué, comme le démontrent les nombreuses références au contexte urbain dans la description de l'OCAD. Cette constatation va donc dans le sens de notre hypothèse concernant le rôle du contexte dans la conception des icônes contemporaines. Sur un autre registre, nous constatons que ce message libérateur correspond à ce que les tenants de la transformation identitaire attendent comme nouveauté à Toronto, ce qui met la table pour le mouvement de renouveau architectural rencontré dans les années subséquentes dans la Ville reine.

CHAPITRE 8

ROYAL ONTARIO MUSEUM : LE SENS DE L'HYPERBOLE



Figure 13 – Royal Ontario Museum, 2012.

En 1920, Maurice Ravel reçoit la Légion d'honneur française, mais refuse aussitôt la distinction sans préciser pourquoi, ce qui fera dire à Érik Satie que « Monsieur Ravel refuse la Légion d'honneur, mais toute sa musique l'accepte » (Satie et Volta, 1977, p. 45). La boutade est célèbre et montre bien comment, à l'occasion, le travail d'un artiste n'envoie pas le même message que ses agissements. De manière analogue, nous dirons que si l'architecte Daniel Libeskind se montre bienveillant envers l'ancien complexe architectural du *Royal Ontario Museum* dans lequel il vient poser *The Crystal*, sa création avant-gardiste le rejette à sa place. Mais comment expliquer cet écart entre les mots et les gestes d'un architecte qui décrit son travail comme le prolongement du projet muséal du ROM, tout en rejetant implicitement la filiation architecturale avec l'ancien musée? Un commentaire à propos de la tour Eiffel glané dans son autobiographie donne un indice quant à la façon dont Libeskind envisage son travail controversé en contexte torontois :

À l'époque de sa construction, les Parisiens ont pris la tour Eiffel en horreur. Raillée comme une absurdité, elle devait pourtant devenir avec le temps l'édifice le plus populaire de la ville. Peut-être est-ce là le destin commun à tous les bâtiments dotés d'une valeur artistique. Il leur est impossible de s'intégrer immédiatement, de se fondre sans peine à ce qui les entoure, parce que le cas contraire signifierait sans doute qu'ils se bornent à imiter ce qui existait déjà (Libeskind, 2005, p. 89).

Imiter ce qui existait déjà : voilà qui définit en effet assez mal l'édifice-sculpture conçu par Libeskind au ROM. Mais pourquoi alors parler du *Crystal* comme d'un prolongement organique du ROM plutôt que de dire franchement que l'édifice provoque son contexte, comme le fait à l'occasion Will Alsop? La raison principale de cette confusion semble provenir de la conception très particulière du contextualisme chez Libeskind. Rappelons que le contextualisme est une école de pensée en architecture et en urbanisme qui prône le respect du cadre urbain ancien dans les interventions sur le tissu urbain⁹⁶ (Burley, 1981). Pour Libeskind, s'inspirer du contexte veut plutôt dire partir d'un concept, d'une idée fondamentale enracinée dans le site, et l'étendre à la taille d'un édifice. À ses yeux, le fait de poser des cristaux géants entre deux ailes du ROM en référence à la collection métallurgique du musée permet de recréer le lien phatique entre les nouvelles et les anciennes parties du complexe architectural. Si sa démarche en fascine plusieurs, d'autres se montrent plus critiques et soulignent, par exemple, que son architecture présente un peu partout des formes très similaires bien qu'elle s'appuie sur des métaphores différentes, comme l'étoile de David au Musée juif de Berlin, ou les Rocheuses au *Denver Art Museum*. Cette constatation tend évidemment à discréditer le contextualisme « artistique » de Libeskind qui assure, pour sa part, enraciner ses édifices signés dans les caractéristiques fondamentales des sites. Peut-être faut-il interroger à notre tour le discours de l'architecte, et se demander si son travail rétablit effectivement un lien métaphorique avec les sites, ou si l'architecte excelle surtout dans sa capacité à justifier son travail par des sophismes douteux? La question est posée. Elle aura, en

⁹⁶ Théorisé dans les années 1970, le contextualisme est cependant précédé de traditions ancestrales où l'harmonisation des formes nouvelles et anciennes a toujours été valorisée (Overby, 1981, p. 18-36).

tout cas, divisé les Torontois quant à la valeur réelle de son intervention au ROM, certains y voyant un affront envers la plus grande institution muséale au Canada, tandis que d'autres célèbrent la nature hyperbolique du nouveau pavillon.

8.1 Enfour la plus récente extension du ROM

Au cours de son histoire, le ROM construira une succession d'extensions muséales cumulées dans un ensemble architectural tentaculaire et quelque peu chaotique au coin des rues Bloor et Queen's Park. Sa fondation remonte à 1912 quand l'Université de Toronto et la province ontarienne, sous l'impulsion de membres éminents de l'élite torontoise tels Sir Byron Edmund Walker, le président de la *Bank of commerce*⁹⁷, décident de doter la ville d'un musée de sciences naturelles et d'histoire culturelle. Ils y parviennent en réunissant et en exposant les différentes collections scientifiques détenues à l'Université de Toronto. Un premier pavillon de style Beaux-arts construit par la firme torontoise *Darling and Pearson* est inauguré en 1914. Le musée connaît rapidement du succès et voit sa collection d'artéfacts s'agrandir, ce qui conduira à l'ajout d'une nouvelle aile en 1933 conçue par la firme *Chapman & Oxley*. Cette deuxième aile suit le tracé d'un plan d'ensemble en « H » devant être construit en plusieurs phases. Mais déjà, le deuxième pavillon du côté de Queen's Park présente une signature architecturale bien différente du premier, avec ses accents art déco et néo-byzantins. La nouvelle aile, qui fait plus que doubler la taille du musée, permet, en outre, de replacer son entrée principale du côté de Queen's Park où l'on retrouve, engravée dans son portique, la devise de l'institution : « *The record of nature through countless ages. The arts of man through all the years* ».

En 1955, l'Université de Toronto abandonne la gestion du ROM qui devient, du coup, une institution indépendante. On considère généralement que ce divorce

⁹⁷ Devenue aujourd'hui la CIBC.

ouvre une ère marquée par le populisme au ROM alors que la vente de billets devient un facteur de plus en plus important dans la conduite du musée, ce qui crée une tension avec les visées proprement scientifiques de l'institution⁹⁸. Depuis, cette tension entre science et divertissement a marqué le mandat de tous les directeurs du musée, avec des enjeux spécifiques à chaque époque. Durant les années 1960, par exemple, le ROM prend un virage technologique en faisant notamment appel à Marshall McLuhan à titre de conseiller. En 1968, le plan d'ensemble original du musée est définitivement abandonné par l'ajout d'un planétarium dans l'axe du second pavillon.

Durant les années 1970, la direction constate à nouveau que le musée est devenu trop petit pour sa collection et entreprend de remplir ses cours intérieures avec de nouveaux bâtiments. Deux nouveaux pavillons, le centre curatif du musée d'un côté et les *Terrace Galleries* de l'autre, sont complétés en 1984 et inaugurés la même année en présence de la Reine Élisabeth II. Ce projet d'agrandissement traduit un changement important dans les visées de l'institution et dans la façon d'exposer sa collection : on cherche, à l'instar de nombreux musées à travers le monde, à renforcer la mission éducative du ROM plutôt que de miser sur la contemplation de la collection dans un décor somptueux. On crée ainsi une série de « boîtes noires » où sont exposées, dans des décors thématiques, les différentes pièces de la collection. Ce changement mène notamment les commissaires du musée à condamner de nombreuses fenêtres et à placer des plafonds suspendus dans les anciennes portions du musée, cachant ainsi de nombreux trésors architecturaux aux visiteurs. Le nouveau pavillon conçu par Gene Kinoshita se veut, quant à lui, un moyen de contrer la « fatigue muséale » en offrant une aire paisible et lumineuse connectée à un petit parc du côté de la rue Bloor (Browne, 2008A, p. 127). Dans sa forme finale, cependant, le nouveau pavillon de style moderne en béton armé ne répondra jamais vraiment aux

⁹⁸ Depuis sa fondation, le ROM mène de nombreuses activités de recherche et de diffusion scientifique à l'intérieur comme à l'extérieur de ses murs.

attentes des directeurs subséquents du musée et sera démoli moins de vingt ans après son inauguration. Signalons à cet effet que les années 1990 seront particulièrement difficiles pour le musée; sa fréquentation diminue d'année en année, et dans sa forme d'alors, il ne correspond plus vraiment à l'idée qu'on se fait d'un lieu emblématique pour Toronto. De plus, la difficulté de présenter, de manière cohérente, une collection couvrant toutes les cultures et toutes les époques, en plus d'une section consacrée à l'histoire naturelle, devient un réel casse-tête à une époque où les institutions similaires à travers le monde choisissent de se spécialiser ou de fragmenter leur collection dans divers musées.

À la fin de la décennie, le musée traverse une période sombre. Son plus récent directeur, Lindsay Sharp, tente alors de ranimer l'intérêt pour le musée qui n'a pas vu sa fréquentation augmenter en trente-cinq ans, bien que la moyenne de 750 000 visiteurs par année en fasse toujours, à cette époque, le deuxième musée le plus fréquenté en Amérique du Nord après le *Metropolitan Museum of Art* à New York (Gilmour, 2001). Mais la direction promue par Sharp, qui consiste à renforcer d'autant plus la « disneyfication » du ROM, ravive les tensions au sein de l'organisation. En 2000, le conseil d'administration du musée engage un nouveau directeur, William Thorsell, qui provient du domaine des communications, et qui a notamment relancé le *Globe & Mail* durant ses dix années passées à la tête du journal. Thorsell a un défi important devant lui : le musée périclité, le soutien financier du gouvernement s'épuise et les espaces d'exposition du ROM ne permettent de montrer qu'environ 1 % de sa collection, ce qui est peu élevé selon les normes muséales. L'image du musée, en somme, n'est plus celle d'une institution prestigieuse comme autrefois. Thorsell décide donc, dans un geste assez ambitieux sur le plan financier, de se lancer dans un vaste projet de rénovation et d'agrandissement supporté par l'initiative *SuperBuild* et financé en grande partie auprès du secteur privé et des particuliers. L'objectif établi dès le départ par Thorsell consiste à doubler le nombre annuel de visiteurs au ROM à la suite de sa réouverture (Errett, 2002A). Mais

comment arriver à susciter un tel intérêt auprès du public et, surtout, auprès de donateurs privés? Voici ce qu'en pense le nouveau directeur :

My own view is that you have to generate a project of such brilliance that people will want it to be done. [...] Unless it's really ambitious, unless we have a fabulous vision of what can happen here, it won't get funded. No one wants to fund another mediocrity in Toronto (Thorsell cité dans Gilmour, 2001).

Dès 2001, la direction du musée lance un concours d'architecture pour trouver de nouvelles idées audacieuses de rénovation. Des cinquante-deux firmes architecturales qui répondent à l'appel d'offre, on passe rapidement à sept semi-finalistes, puis à trois en décembre 2001, pour enfin désigner un gagnant en février 2002. Les consignes fournies au concours donnent déjà des indications claires sur la direction à prendre dans la transformation du musée. Les organisateurs du concours recommandent en effet de créer une « *iconic presence that would invite people to the Museum and position it as an important civic attraction* » (Browne, 2008A, p. 138). Ils exigent également des participants qu'ils repositionnent la nouvelle entrée du musée du côté de la rue Bloor, qu'ils créent une agora au sein du musée, qu'ils conservent les ailes du musée datant de 1914 et de 1933 (mais pas celles de 1984) en plus, évidemment, d'augmenter considérablement la superficie des espaces d'exposition disponibles.

En novembre 2001, le ROM expose publiquement les projets préliminaires des sept demi-finalistes au concours. Alors que ses concurrents en profitent pour montrer des plans détaillés du futur musée, Daniel Libeskind décide quant à lui d'exposer des croquis réalisés sur des serviettes de table provenant du restaurant du musée. Alors qu'il visitait le musée quelques temps auparavant, Libeskind avait eu ce qu'il décrit comme une de ces « intuitions fugitives qui se donnent tout entières dans l'instant » (Libeskind, 2005, p. 16) en visitant la collection de minéraux du ROM, et s'était empressé de coucher ses idées sur papier. L'approche préconisée par Libeskind lui est favorable. Il triomphe, une ronde plus tard, devant Andrea Bruno et Bing Thom, les deux autres finalistes au concours. Pour le directeur du ROM William

Thorsell, le projet gagnant est celui qui possède « *the most dramatic appearance* » (cité dans Browne, 2008A, p. 140). C'est aussi celui qui coûte le moins cher, qui est le plus rapide à construire en plus d'être le seul à conserver la partie centrale du « H » du complexe de 1933. La rénovation du musée s'amorce en mai 2003 sous la supervision conjointe du *Studio Daniel Libeskind* et de la firme torontoise *Bregman + Hamann Architects*.

The Crystal, renommé plus tard le *Michael Lee-Chin Crystal* en l'honneur d'un homme d'affaires canado-jamaïcain qui verse 30 millions \$ au ROM, permet d'ajouter au musée 5,200 mètres carrés d'espace d'exposition et 8,600 mètres carrés d'espace public. Le concept de l'extension muséale consiste à placer cinq structures autoportantes interreliées entre elles dans l'ancienne cour intérieure laissée vacante par la démolition des *Terraces Galleries* de 1984. Ces masses anguleuses de 36,5 m de haut renferment de nombreuses salles d'exposition réparties sur cinq étages, une aire d'accueil au rez-de-chaussée ainsi qu'un restaurant au dernier étage, le tout dans un décor où ne subsiste aucun angle droit. Dès leur entrée dans le pavillon, les visiteurs peuvent, s'ils le désirent, accéder au *Spirit House*, un interstice laissé ouvert à tous les étages du *Crystal* qui forme un espace méditatif dans le musée. Aucun artéfact de la collection n'est exposé ici. Les seuls éléments qui subsistent dans le décor sont des fauteuils métalliques conçus spécifiquement pour le ROM par Libeskind. Une fois passée l'aire d'accueil, les visiteurs se retrouvent dans un grand atrium formé de la rencontre des « cristaux » avec les trois faces de l'ancien édifice. La rencontre entre les pans angulaires du nouveau pavillon et l'enceinte classique du musée est brutale sur le plan visuel, mais les cristaux sont, en réalité, parfaitement autonomes de l'ancien musée. De fait, l'ossature en acier du *Crystal*, complètement cachée par des murs blancs, est indépendante des anciennes ailes du musée sur le plan structurel. De l'extérieur, le nouvel édifice offre un spectacle de rupture en se découpant sur les anciennes façades du ROM dans une logique qui respecte intégralement la géométrie de chaque module du *Crystal*. Devant la nouvelle

structure, une place publique a été créée. Au-dessus d'elle, les formes prismatiques du *Crystal* se dressent en porte-à-faux et laissent entrevoir, depuis la rue, la collection de dinosaures et la nouvelle boutique du musée.

Quelques modifications seront apportées au concept original en cours de construction. Une première, qui ne touche pas les espaces d'exposition, est l'abandon d'un sixième cristal qui devait remplacer le centre de recherche et le cœur administratif du musée construit par Gene Kinoshita dans les années 1980. Mais la modification la plus controversée dans le projet de Libeskind consistera à recouvrir le pavillon d'un revêtement fait de panneaux d'aluminium couvrant 75 % de sa surface contre 25 % de fenêtres striées, alors que la première maquette du projet exhibait des volumes translucides. De fait, à la suite du concours d'architecture, bien des gens avaient cru, à tort, que l'analogie avec les « cristaux » signifiait qu'un maximum de lumière allait pénétrer dans l'édifice. Or, Libeskind et la direction de ROM vont se montrer intraitables à ce sujet en disant qu'ils n'ont jamais promis de construire un édifice entièrement vitré, ce qui serait de toute façon dommageable pour la collection. En revanche, la métaphore du cristal sera appliquée dans le reste du musée où l'on fait entrer à nouveau la lumière naturelle en débouchant des séries entières de fenêtres. C'est notamment le cas du côté des collections japonaises et coréennes, où l'on a réussi à recréer l'ambiance du musée de 1912.

Dans l'ensemble, le projet Renaissance ROM, dont l'ouverture a lieu le 2 juin 2007, aura coûté 250 millions \$, incluant des dépassements de coûts de l'ordre de 50 millions \$ causés par la hausse des prix de l'acier. Au moment où l'on ouvre les nouvelles galeries au public, l'édifice de Libeskind fait les frais d'un vaste débat dans la ville. On choisit d'ailleurs d'ouvrir le musée sans y exposer la collection, comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art en elle-même, ce qui n'est pas sans déplaire à de nombreuses personnes à Toronto. Mais le débat se polarise aussi autour de la personnalité de Daniel Libeskind dont la carrière connaît une ascension fulgurante

depuis sa victoire au concours d'architecture pour reconstruire le site du *World Trade Center* à New York.

Le nom de Daniel Libeskind se fait connaître sur la scène internationale en 1987 lorsque Phillip Johnson l'inclut dans son exposition au MOMA consacrée à l'architecture déconstructiviste. Né en 1946 de parents juifs polonais ayant survécu à l'holocauste, il déménage avec sa famille en Israël en 1957 où il développe un talent pour l'accordéon qui lui vaudra le prix d'interprétation de l'*America-Israel Cultural Foundation*. Ayant par la suite adopté le piano, son intérêt pour une carrière musicale s'estompe graduellement après que sa famille se soit installée dans le Bronx, en 1959. Après des études en mathématiques, il opte pour une carrière d'architecte et entre à la *Cooper Union* où il obtient un diplôme en 1970, suivi d'un second diplôme à l'université d'Essex en Angleterre en 1972. Les deux décennies subséquentes seront consacrées à l'enseignement et à l'écriture, jusqu'à ce qu'il décroche le mandat de construire le Musée juif de Berlin en 1993.

L'importance du Musée juif de Berlin est double dans la carrière de Libeskind, d'abord parce que c'est sa première réalisation et qu'elle lui enlève du coup l'étiquette « d'architecte de papier », mais surtout, parce que la popularité du musée lui permet de s'imposer comme un architecte conceptuel de premier ordre. Sa création berlinoise se base en effet sur un dispositif symbolique et commémoratif complexe qui renforce l'expérience du visiteur en lui faisant ressentir différentes facettes de la réalité de la *Shoah*. Libeskind n'hésite pas à désorienter les visiteurs et à provoquer des malaises dans le but de stimuler leur réflexion, ce qui veut aussi dire que l'aspect purement fonctionnel de l'édifice est souvent relégué au second plan. Il n'y a, par exemple, pas d'accès au musée depuis la rue, et l'édifice en zigzag est traversé par un vaste espace symbolisant l'annihilation du peuple juif, le *Void*, auquel les visiteurs n'ont pas accès. Le musée remporte un vif succès dès son ouverture, et vaudra à Libeskind une carrière prolifique. Mais l'approche fortement symbolique

qu'on célèbre à Berlin trouvera des applications plus ténues dans ses autres productions qui n'ont plus à rendre compte d'une « mémoire problématique » (Robin, 2001), outre le cas, évidemment, de la reconstruction de *Ground Zero*. Cette tendance à essentialiser le rapport à la mémoire d'édifices érigés dans des contextes culturels « ordinaires » constitue, en outre, le principal point d'achoppement des partisans et des détracteurs de Libeskind. Pour ce dernier, l'architecture est une manière de raconter une histoire, un « *communicative art* » (cité dans Hume, 2003A) qui s'amorce par la définition d'une trajectoire narrative guidant la conception d'ensemble de ses édifices (Libeskind, 2000). Mais à toujours baser ses concepts sur la recherche du texte fondamental inscrit au plus creux des sites, Libeskind en vient à traiter tous ses projets avec une gravité égale, ce qui peut évidemment en laisser plusieurs perplexes quant à la profondeur réelle de son travail.

Le fondement « littéraire » du travail de Libeskind n'est pas étranger au fait qu'il est un orateur charismatique qui n'hésite pas à employer un langage coloré pour décrire son architecture. Un extrait de son autobiographie nous donne une idée de la teneur habituelle de son discours :

un beau bâtiment, à l'instar des chefs-d'œuvre de la littérature, de la poésie ou de la musique, s'entend à raconter l'âme humaine. Il est à même de nous transmettre une vision du monde tout à fait inédite, de le métamorphoser de manière définitive. Il détient le pouvoir de réveiller nos désirs, de suggérer des directions à notre imaginaire et de dire à un enfant qui ne connaît presque rien du monde : « Écoute, l'univers peut différer totalement de ce que tu t'es figuré. Et toi aussi tu peux te révéler très différent de ce que tu pensais » (Libeskind, 2005, p. 12).

Libeskind n'est pas qu'un homme de mots, c'est aussi un homme d'image. Outre son penchant particulier pour les métaphores alambiquées, Libeskind constitue un personnage médiatique des plus intéressants. Par exemple, l'architecte ne se présente jamais en public sans sa tenue caractéristique (vêtements noirs, bottes de cowboy et lunettes). C'est d'ailleurs bien à l'image de son œuvre que d'agir ainsi, nous disent ceux qui voient, de part et d'autre, les signes d'une personnalité assoiffée de reconnaissance. Mais qu'elle ait été savamment planifiée ou non, l'idiosyncrasie du

personnage lui vaut d'entrer dans le cercle restreint des créateurs les plus controversés de notre époque. Tous reconnaissent par ailleurs son habileté à vendre ses projets dans le cadre des concours d'architecture, ce qui rajoute, pour plusieurs, une couche de scepticisme à l'égard de son travail (Lisa Rochon, communication personnelle, 26 février 2010). À Toronto, son geste architectural haut en couleur et fortement décontextualisé – du moins, selon ses détracteurs – sera à nouveau l'occasion de polariser les opinions sur Libeskind, comme nous le verrons maintenant en examinant la forme et la fonction iconique du nouveau ROM.

8.2 *Forme iconique du ROM*

8.2.1 *Rapport extérieur/édifice*

Daniel Libeskind possède des liens étroits avec la ville de Toronto. Il y a vécu de 1971 à 1973 et, à nouveau, de 1977 à 1985. De plus, sa femme Nina est la fille de David Lewis, le fondateur du Nouveau Parti Démocrate du Canada. Pas étonnant qu'il ait, dans l'ensemble, une opinion favorable de la métropole canadienne : « *I think Toronto is one of the most civilized cities in the world. I think it's one of the great cities* » (cité dans Timm, 2007). Il dit cependant qu'à ses premiers séjours dans la ville, il trouvait son architecture « *generally undistinguished* » (Stanwick et Flores, 2007, p. 7), et considérait le ROM comme un musée intéressant, mais négligé (Browne, 2008A, p. 148). Lorsqu'il parle de son travail au ROM, la formulation la plus « agressive » qu'il emploie pour décrire le rapport à l'environnement du *Crystal* consiste à dire que son travail n'est pas de l'ordre du « *business as usual* » (cité dans Errett, 2002B), et qu'il veut provoquer une réflexion sur les façons de faire usuelles en architecture. De fait, la seule critique que Libeskind formule à propos de Toronto est énoncée en 2005 à la suite de la présentation de son projet de condominiums à construire au-dessus du *Hummingbird Centre*. À ce moment-là, Libeskind, piqué par une réception très critique de son projet de tour en forme de « L » – dont la référence possible à la première lettre de son nom est évoquée partout –, parle d'une mentalité

propre au « vieux Toronto » qui rejette l'innovation, et d'un « nouveau Toronto » qui désire « *something imaginative that celebrates our incredible city* » (cité dans Knelman, 2005). Le regard porté sur Toronto par la direction du musée est, quant à lui, beaucoup plus incisif. Pour Dave Hollands, le directeur des collections et du design au ROM, la venue de Libeskind est l'occasion de réveiller la Ville reine du sommeil qui l'a rendue inintéressante dans les dernières décennies (Dave Hollands, communication personnelle, 25 février 2010). Le ROM avait besoin, quant à lui, de rafraîchir son image de forteresse poussiéreuse (Durbin, 2003), ce que le *Crystal* promet de faire en entretenant une « *very deliberately, accidental relationship with the old building* » (Dave Hollands, communication personnelle, 25 février 2010). Pour William Thorsell, cette juxtaposition certes radicale et se situant à mille lieues de l'approche respectueuse des néo-modernistes torontois, aura surtout fait en sorte que les gens remarquent désormais les anciennes façades du musée (Browne, 2008A, p. 13).

Du côté des observateurs, un large consensus existe à l'idée que le nouvel édifice affiche une rupture marquée avec son environnement urbain, et plus particulièrement, avec les anciennes parties du ROM. Plusieurs qualificatifs sont utilisés pour décrire la relation qu'entretient l'adjonction de Libeskind avec le reste du musée : on parle ainsi de « confrontation » (Errett, 2002A), « d'explosion gratuite » depuis l'ancien musée (Symons, 2002B), de « rapport tendu » entre les deux parties (Calabrese, 2003), de « provocation » (Hume, 2006A), de « tentative de domination » (Cook, 2004) et même de « haine » (Durbin, 2003). Les concepteurs viennent cependant tempérer l'idée selon laquelle l'édifice tourne le dos à l'ancien musée ainsi qu'à la ville tout entière. Pour Libeskind, les anciennes parties du musée étaient novatrices en leur temps et son intervention entretient, en ce sens, un dialogue musclé mais respectueux avec celles-ci (Libeskind, 2002). L'architecte souligne aussi que le *Crystal* n'a jamais été pensé comme un édifice autonome pouvant exister sans l'ancien édifice, ce que certaines extensions muséales plus « respectueuses » du

patrimoine font pourtant (Browne, 2008A, p. 152). Enfin, il s'entend avec la direction du musée pour dire que le projet est certes radical, mais que la ville de Toronto est mûre pour un tel monument qui interroge le passé et pointe vers le futur (Calabrese, 2003). Un autre argument principalement soutenu, à nouveau, par les concepteurs du musée, consiste à dire qu'on a voulu ouvrir l'institution sur la rue, en faire une « nouvelle agora » accessible et démocratique en créant, par exemple, une nouvelle place publique du côté de Bloor (Kelly, 2008, p. 4). Quelques observateurs reconnaissent eux aussi qu'on a ouvert le musée sur la ville, et voient d'ailleurs une certaine cohérence entre le ROM et un contexte urbain où de nombreux monuments significatifs rivalisent déjà de monumentalité entre eux, comme le siège du gouvernement ontarien ou les pavillons de l'Université de Toronto situés tout près (Cook, 2007). Mais c'est surtout aux yeux de Libeskind lui-même, et peut-être à ses yeux seuls, que le projet du ROM s'intègre pleinement au contexte. Il faut, à cet effet, rappeler que le rapport avec le site entretenu par Libeskind se veut essentiellement métaphorique, et qu'il puise dans son « texte » les paramètres d'une intégration harmonieuse et sensible à l'esprit des lieux. Ainsi est-il en mesure de dire, par exemple, que le musée est au diapason du développement de la ville tout entière : « *I love the whole urban fabric of Toronto. You can sense the vitality of the city and this [The Crystal] is really a part of that vitality* » (Cité dans Hume, 2005A).

8.2.2 Articulation édifice/programme

Le point de vue des concepteurs et des observateurs à propos de l'articulation entre la forme de l'édifice et sa fonctionnalité diffère considérablement. Jamais ne concède-t-on, du côté des concepteurs, que construire un édifice à partir d'esquisses sur des serviettes de table peut constituer un problème sur le plan technique. Seules quelques voix discordantes se font entendre à ce sujet. Francisco Alvarez, le porte-parole du ROM, reconnaît par exemple, en parlant des murs à 45 degrés du *Crystal*, qu'ils n'ont pas fait l'unanimité : « *Some of our curators don't like it very much* »

(cité dans Kuitenbrouwer, 2007). Dans le film documentaire de Kenton Vaughan intitulé *The Museum* (2009), on peut justement entendre une commissaire du ROM, Janet Waddington, s'inquiéter des conséquences potentielles sur les collections de créer des espaces d'exposition baignés de lumière naturelle, une priorité pour le directeur William Thorsell. La timidité de ces aveux reflète, bien sûr, le choix de la direction du musée qui, en engageant Libeskind, savait pertinemment à quel type d'édifice elle devait s'attendre.

Du côté des observateurs, trois arguments sont étayés pour appuyer l'idée selon laquelle il y a une grande désarticulation entre la forme de l'édifice et son contenu. Tout d'abord, certains se demandent si les commissaires ont été suffisamment consultés dans le processus de conception de l'édifice, ou s'ils ont été traités comme des philistins par la direction du musée lorsqu'ils soulevaient leurs inquiétudes triviales concernant la lumière et les taux d'humidité (Kingwell, 2003)⁹⁹. Le second argument est conditionnel au premier et consiste à dire que plusieurs espaces sont effectivement inadéquats pour un musée. Ainsi, la forme irrégulière de l'édifice causerait des problèmes au niveau de la circulation et de l'orientation (Wilkin, 2007), certaines pièces ressembleraient davantage à des galeries d'art et serviraient mal le propos de l'exposition (Amos, 2007), et plus généralement, selon la journaliste Lisa Rochon, l'éclairage serait déficient dans l'ensemble du nouveau pavillon (Lisa Rochon, communication personnelle, 26 février 2010). Une autre inadéquation du *Crystal* soulevée par Rochon est le fait d'avoir repris le concept du *Void* dans le Musée juif de Berlin, si lourd de sens dans sa première incarnation, pour en faire ici le *Spirit House*, un espace prosaïque et inutile (Rochon, 2007). Certains disent enfin que la désarticulation entre la forme et le contenu du musée se manifeste

⁹⁹ Nous savons maintenant que les plans du musée ont été complétés par Libeskind et son équipe avant qu'on détaille les besoins programmatiques des différentes galeries : « *The functions housed by the new ROM building were accommodated within an over-arching concept but were not the basis of it. The crystal sketch came first, with an understanding of what was to be housed; the architecture was not dependent on detailed summaries of gallery requirements or in-dept analysis of technical or circulation requirements* » (Browne, 2008A, p. 36).

par le fait que le degré de raffinement architectural éclipse l'intérêt de la collection. À la vue de la maquette du projet, Scott Symons constate que les objets exposés sont « *consumed by the exhibitionistic presence of the Crystal itself* » (Symons, 2002B), une impression ressentie également par plusieurs visiteurs du musée dans les années suivant son inauguration. Yam Lau y voit, par exemple, un lieu aliénant le rapport des visiteurs à la collection (Lau, 2008), tandis que Robert Amos soulève des problèmes liés à une mauvaise articulation entre le *Crystal* et les anciennes parties du musée (Amos, 2007).

Évidemment, le point de vue de l'institution diffère sur ces questions. Leur argument principal consiste à dire que le travail de Libeskind a ramené l'ensemble du musée à la vie, et que le rôle du *Crystal*, dans les mots de William Thorsell, est plutôt celui d'un « *vehicule to bring great collections forward in an impressive new space* » (cité dans Symons, 2002A). De fait, un nombre important d'observateurs reconnaissent, contrairement à Robert Amos, que le travail effectué pour relier entre elles les différentes parties du musée constitue une réussite. Certains parlent « d'urbanité » pour décrire la séquence entre les collections (Toronto Star, 2007B), d'autres « d'intimité » ou encore de « calme » (Cook, 2007). De toute évidence, les formes brutales suggérées à l'extérieur du musée par le *Crystal* semblent moins arbitraires et chaotiques à l'intérieur de celui-ci (Wilkin, 2007). La direction du musée souligne à cet effet que le projet de Libeskind sert davantage le programme du musée qu'une série de boîtes noires telles qu'on en trouvaient auparavant au ROM, et annonce du coup « *a return to the Beaux Arts DNA of the building* » (Browne, 2008A, p. 31). Certains observateurs signalent enfin que l'ouverture des fenêtres tout autour du ROM rend le musée plus intéressant à observer, de l'extérieur, le soir venu (Fulford, 2005). Cela revient à dire, en conclusion, que la principale qualité du *Crystal* de Daniel Libeskind, si on l'illustre au moyen d'une allégorie, consiste à diffuser sa lumière à l'ensemble des galeries sombres de l'ancien musée.

8.3 Fonction iconique du ROM

8.3.1 Régénération du cadre bâti

La principale contribution du projet de rénovation du ROM dans la régénération du cadre bâti torontois est le fait d'avoir déplacé l'entrée du musée du côté de la rue Bloor. Ce faisant, les concepteurs transforment la relation à la ville du musée qui, autrefois, était tourné vers Queen's Park, une rue moins achalandée que Bloor, ce qui en faisait un sanctuaire « *away from life in the city* », pour reprendre les mots de William Thorsell (cité dans Cook, 2007). Les concepteurs autant que les observateurs reconnaissent d'ailleurs le bien-fondé de cette décision, bien que ces derniers soient nombreux à minimiser l'impact attendu du musée sur l'activité urbaine. Ceux pour qui la régénération sur le cadre bâti sera forte y voient la possibilité de créer une destination culturelle dans un secteur qui a été, jusqu'à maintenant, un « *patch of urban blight* » selon Ken Greenberg (cité dans Toronto Star, 2004A). Pour le journaliste de *National Post* James S. Russell, le « *scrum of jostling shapes* », en parlant du travail de Daniel Libeskind, « *electroshocks dull Bloor Street* » (Russell, 2007). Signalons cependant que l'effet rétroactif du musée est souvent décrit en considérant l'apport conjoint du *Gardiner Museum* et du *Royal Conservatory of Music* dont la rénovation a déjà généré des changements important du côté nord de la rue Bloor, comme la construction de deux nouvelles tours de condominiums, le remplacement d'édifices vétustes, et ainsi de suite (Hume, 2006D). Or, contrairement à l'OCAD, le secteur autour du ROM est un îlot de prospérité, ce qui pousse les concepteurs à parler de la ville au grand complet lorsqu'ils évoquent l'impact de la rénovation du musée sur le cadre bâti torontois (Browne, 2008A, p. 47). Cette amélioration serait consécutive à l'apparition d'une icône architecturale qui rajoute du « *visual drama to Toronto's streets* » (Mays, 2002). Pour la direction du musée, les changements attendus pour le secteur immédiat viendront surtout de l'augmentation du nombre de visiteurs au musée (Durbin, 2003), ce qui pousse

Libeskind à faire la prédiction suivante : « *People will come. Land values will go up. Suddenly, it's a quantum leap* » (cité dans Cook, 2004).

Tous, cependant, ne sont pas aussi convaincus que le projet améliorera vraiment le cadre bâti torontois. L'auteur et polémiste Scott Symons, par exemple, intervient publiquement en 2002 contre la défiguration d'un ensemble urbain exceptionnel composé de l'enfilade du ROM, du *Philosopher's Walk*, des anciens pavillons du *Royal Conservatory of Music* et du *McMaster Hall* (Symons, 2002B). Dans cette perspective traditionaliste, le *Crystal* de Libeskind vient ici « travestir » le ROM (Toronto Star, 2007A), en plus « d'intimider » un secteur conçu à une époque révolue où « *craft, scale and permanence were pre-eminent in the minds of client and architect* » (Rochon, 2007). Pour Thomas Payne de la firme KPMB, le travail de Libeskind représente exactement le type d'architecture « *that's struggling to deal with it's context* » (Liebenberg, 2008), d'où cette idée, finalement, que le nouveau ROM aura un effet néfaste sur l'évolution du cadre bâti dans le secteur.

8.3.2 Transformation identitaire

Du point de vue des concepteurs du ROM, le musée constitue un agent de transformation identitaire pour la ville parce qu'il défie la tolérance prétendue des Torontois à l'égard de la nouveauté et de la différence. Ainsi émergera ce « *nouveau Toronto* » dont parle Libeskind, celui qui, contrairement à l'ancien, est sensible à l'innovation (Knelman, 2005). L'architecte croit qu'on ne peut plus parler seulement d'un *Toronto the Good* aujourd'hui alors qu'il existe, en parallèle, un « *Toronto the interesting* », ou encore, un « *Toronto the evolving* » (cité dans Rochon, 2007). Les caractérisations de la ville employées par Libeskind sont similaires à celles de William Thorsell qui voit la nouvelle ambition de la ville combler le retard qu'elle a accumulé au cours des années (Mays, 2002), un retard que Kelvin Browne, auteur de la monographie consacrée à la rénovation du ROM, impute à une vision de la ville

héritée de Jane Jacobs et transmise aux tenants du style Toronto. Browne explique ainsi que le regard de Jacobs sur la ville valorise une forme de « *security of the usual* » qui érode le goût des Torontois pour une architecture novatrice (Browne, 2008A, p. 48). L'auteur suggère en contrepartie que le « *power of unexpected* » peut bonifier la ville dans un contexte de mixité sociale. La plupart du temps, cependant, le point de vue des concepteurs est plus modéré lorsque vient le temps d'opposer le musée à des composantes de l'identité torontoise. Ils disent plus généralement, à l'instar de Daniel Libeskind, qu'ils veulent inspirer la ville en proposant quelque chose de nouveau (Cook, 2004), qu'ils veulent changer « *the way we view and experience our city* » (cité dans Stanwick et Flores, 2007, p. 20), et qu'ils veulent en faire une véritable destination internationale (*Ibid.*), ce qui n'est pas une mince tâche pour un seul musée. L'aspect spectaculaire de l'édifice permet évidemment d'en faire une image dont la portée s'étend au-delà de la ville elle-même, tandis que son nom évocateur, *The Crystal*, permet lui aussi au ROM, selon Kelvin Browne, de communiquer facilement son message aux touristes (Browne, 2008A).

Pour la plupart des observateurs, le *Crystal* vient jouer au cœur des représentations d'eux-mêmes des Torontois. Christopher Hume rappelle à cet effet que Libeskind a vécu à Toronto et connaît bien cette ville qui, selon le journaliste, « *desperately needed civic gesture* » (Hume, 2002C). Dans le même ordre d'idées, le *Toronto Star* dit que le ROM sort la ville de sa torpeur et montre ce à quoi elle peut aspirer (Toronto Star, 2002), tandis que Martin Knelman, également du *Toronto Star*, salue William Thorsell pour avoir osé mener ce projet à terme dans une ville où il est « *almost impossible to do something daring* » (Knelman, 2008B). Quand le magazine *Condé Nast Traveler* place le ROM dans sa liste des sept nouvelles merveilles architecturales du monde en 2008, le texte descriptif prend la peine de dire que le musée a ses détracteurs à Toronto, mais que « *others say the aggressively deconstructionist addition is just the shock of the new that this slow-to-change city needs* » (Liebenberg, 2008). À ce sujet, certains observateurs disent plutôt que ce type

de geste extravagant est typique d'une ville qui souffre d'un complexe d'infériorité (Amos, 2007). Le débat sur le ROM, nous le constatons, s'ouvre finalement sur deux conceptions de la ville qui convoquent des visions de la transformation identitaire allant dans des directions diamétralement opposées.

8.4 Conclusion – Un monument à la subjectivité

Voici un tableau résumant la valeur iconique accordée à chacune des composantes de notre grille d'analyse :

Tableau 8.1 – Valeur iconique du ROM

Axiomes	Relation attendue	Concepteurs - Clients	Public - Critiques
Forme iconique (Autopoïèse)	Rupture entre l'édifice et l'extérieur	<i>Forte</i>	<i>Forte</i>
	Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur	<i>Faible</i>	<i>Moyenne</i>
Fonction iconique (Rétroaction)	Régénération sur le cadre bâti	<i>Moyenne</i>	<i>Forte</i>
	Transformation de l'identité	<i>Moyenne</i>	<i>Forte</i>

Nous remarquons dans un premier temps que cette grille est caractérisée par une disjonction entre la perception des concepteurs et celle des observateurs quant au rituel de mise en forme de l'icône. Les concepteurs ne voient pas la désarticulation du *Crystal* avec l'ancien musée comme étant aussi radicale que les observateurs. De plus, ils évitent de s'attaquer à l'identité de la ville pour décrire l'effet de renouveau engendré par la rénovation du ROM, alors que les observateurs y voient une opposition plus marquée. Comment expliquer ce double discours qui distingue la production et la réception de l'œuvre? Deux pistes d'interprétation peuvent être considérées.

La première piste d'interprétation consiste à dire que le cas du ROM infirme, en quelque sorte, l'hypothèse présentée dans ce projet de recherche selon laquelle les icônes sont dans un rapport de forte dépendance avec leur contexte puisqu'elles sont conçues à partir de leur opposition avec celui-ci. Au ROM, nous voyons au contraire que Daniel Libeskind et la direction du musée proposent un discours plutôt flatteur envers l'environnement urbain torontois et envers les anciennes parties du musée. Nous pourrions donc dire que l'excroissance de Libeskind ne se construit pas discursivement à partir d'une rupture avec le contexte. Pourtant, la controverse autour

de cet édifice concerne bel et bien cette rupture. À preuve, construire un tel édifice ailleurs dans la ville, aux confins d'un secteur désaffecté au bord de l'eau, par exemple, aurait probablement désamorcé le débat. Ainsi, la tension perçue par les observateurs, selon cette première interprétation, ne correspondrait pas à un travail de rupture avec le contexte fait de manière consciente par les concepteurs, mais serait la conséquence d'un travail de conception réalisé de manière complètement autonome, comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art. Nous rejoignons ainsi la thèse selon laquelle l'architecture iconique n'entretient aucun rapport avec quoi que ce soit à l'extérieur du cadre qui la définit en tant qu'œuvre d'art, un constat familier dans le cas du travail de Daniel Libeskind. Nous serions donc en face d'un édifice qui contredit à moitié notre hypothèse : un édifice contrastant avec l'environnement peut avoir été conçu sans qu'on ait vraiment désiré qu'il soit perçu de la sorte.

Cette première interprétation du musée comme un objet autonome dans l'espace urbain laisse derrière elle une question importante concernant la portée stratégique de l'intervention sur le ROM. Il nous faut, dans cette seconde interprétation, scinder pour de bon la vision de Daniel Libeskind et celle des dirigeants du musée. Disons d'abord qu'il était entendu, depuis le départ, qu'on cherchait au ROM à réaliser un geste spectaculaire, ce qui implique évidemment une part de rupture avec un complexe muséal décrit couramment comme une « vieille dame ». Or, il apparaît également que pour des raisons politiques, notamment liées à l'exigence de tenir une vaste campagne de financement auprès des élites de la ville, la direction du musée a choisi de minimiser le scandale lié au fait d'adopter un design aussi radical. Nous voyons comment, par exemple, les concepteurs donnent une inclinaison positive au discours officiel à coup de commentaires sur « le changement », « le renouveau » et « l'inspiration » pour la ville, sans qu'on sache pour autant ce qu'on souhaite réellement changer, renouveler ou inspirer de la sorte. Il y a donc un vernis autour de ce projet qui doit être gratté pour mieux comprendre sa radicalité sur le plan architectural. D'ailleurs, tous les intervenants dans le débat sont

en mesure de reconnaître cette radicalité, qu'ils soient en faveur ou en défaveur de l'édifice. Personne, en somme, ne salue le travail de Libeskind pour sa neutralité. Mais s'il est entendu, selon cette seconde interprétation, que l'opposition au contexte est simplement étouffée dans le discours du côté de la direction du musée, peut-on dire la même chose de l'architecte et de son travail? Le sens connoté du *Crystal*, en somme, véhicule-t-il le message d'un édifice en rupture avec son contexte? La réponse à cette question exige que nous retournions à la définition du contexte chez Libeskind. Pour lui, le contexte n'est pas un objet concret, mais constitue essentiellement un sous-texte culturel que son travail se charge de révéler. Or, cette mise en forme passe par une interface affective où le texte du site est traduit en formes sensibles dans l'imagination de l'architecte. Nous disons, en ce sens, que son travail est un monument à la subjectivité qui se dresse devant l'ordre objectif du monde. Comparé à Will Alsop, son travail ne se présente pas comme une contestation de la conformité, mais célèbre plutôt la beauté et l'unicité du geste artistique, et s'articule, en somme, comme une lecture individuelle du monde appliqué au domaine de l'architecture. En découlent chez Libeskind certaines manies qui sont, finalement, celles qu'on reproche couramment à des artistes contemporains tels Damien Hirst, comme le fait d'avoir créé leur propre image de marque et de reprendre les mêmes concepts d'une œuvre à l'autre. Eux vous diront, non sans savoir que l'habitude de signer leur travail les a rendus riches, qu'ils ne font qu'exprimer leur vision toute personnelle du monde.

À l'échelle de l'architecture, cette mise en forme dans le monde s'oppose quasi assurément, comme dans le cas du ROM, à une façon de faire normée par des considérations autres qu'artistiques, d'où un certain processus de mise en forme en opposition avec le contexte – créant le « facteur wow » dont Libeskind parle souvent – qu'il serait vain d'ignorer. Signalons à cet effet que ce mode de création très versé dans la littérature et la philosophie n'est pas sans créer une distance avec une culture torontoise que nous dirons généralement plus « terre-à-terre ». Il y a là un processus

de distinction évident. Agir dans une logique plus symbiotique avec la culture locale signifierait sans doute, pour reprendre les paroles de l'architecte à propos de la tour Eiffel, qu'il se « borne à imiter ce qui existait déjà » (Libeskind, 2005, p. 89).

CHAPITRE 9

ART GALLERY OF ONTARIO : RETOUR AU BERCAIL

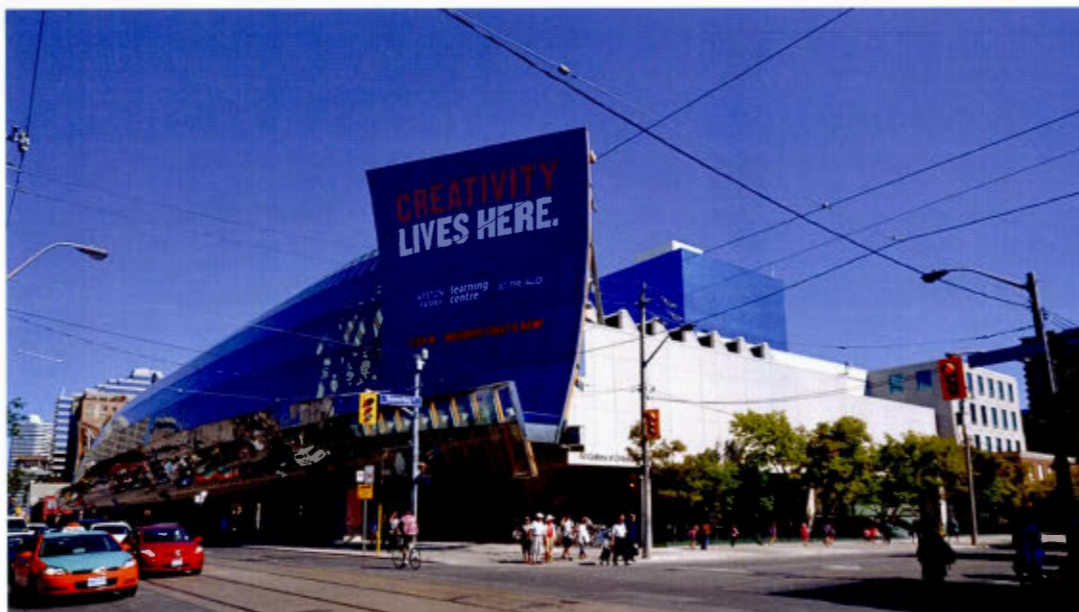


Figure 9.1 – Art Gallery of Ontario, 2012.

C'est dans le bureau du premier ministre du Canada que Frank O. Gehry redevient citoyen canadien en 2002. La cérémonie organisée à l'initiative de Jean Chrétien – il avait appelé personnellement Gehry à son bureau californien pour lui proposer la rencontre – ressemble, en tout point, à une consécration. L'enfant prodige retrouve, à l'âge vénérable de 73 ans, la citoyenneté du pays qu'il avait quitté avec sa famille en 1947 pour s'établir définitivement sur la côte ouest américaine. Plus qu'un hommage rétroactif à l'ensemble d'une carrière prodigieuse qui l'a vu devenir, au tournant des années 2000, l'un des architectes les plus célèbres au monde, la remise de la citoyenneté est aussi l'occasion de saluer le retour au bercaïl d'un architecte toujours très actif et qui travaille sur un premier projet en sol natal en orchestrant la

rénovation de l'*Art Gallery of Ontario* à Toronto¹⁰⁰. Mais Gehry ne revient pas seulement au Canada, vaste pays s'il en est un, il est engagé pour moderniser le musée où il a eu son premier contact avec l'art, un musée qui, au demeurant, se trouve pratiquement dans la cour arrière de la maison où ses grands-parents habitaient dans sa jeunesse, au 15 rue Beverly. Si le retour dans un lieu si familier rend le projet de l'AGO très significatif aux yeux de Gehry, il en est de même pour les Torontois qui ont à cœur de voir *leur* starchitecte opérer ici la magie qui a vu renaître, à travers le monde, nombre de villes affublées d'une de ses créations.

Dans un contexte tardif à l'intérieur de la Renaissance culturelle torontoise, l'annonce de sa venue en 2002, la présentation de son projet en 2004 et la réouverture du musée en 2008 ne seront pas placées sous le signe d'une régénération urbaine aussi radicale que les deux projets présentés précédemment. D'ailleurs, les attentes relativement modestes quant au potentiel transformateur d'un AGO « gehrifié », pour reprendre un terme à la mode dans les médias, sont à la mesure d'un projet parmi les moins extravagants de l'architecte dans les dernières décennies. Certains diront en ce sens qu'il s'agit d'un rendez-vous manqué avec un starchitecte capable de transformer durablement le sort et l'image de la ville conservatrice qu'il a quittée, non sans amertume, il y a plus d'un demi-siècle. D'autres y verront plutôt une rencontre riche en nuances qui révèle les vraies couleurs d'un architecte associé trop souvent, à tort, à des édifices iconiques soi-disant insensibles au contexte et au programme architectural. Tous, cependant, reconnaîtront bientôt le bien-fondé d'un projet de rénovation pensé autour de l'expérience de l'art à l'intérieur du musée. En se basant sur ce principe, le nouvel AGO affiche son statut d'édifice iconique sans compromettre la raison d'être du musée ni désavouer son contexte urbain. En ce sens, la mise en commun – certes imparfaite – des aspirations de la direction du musée, de

¹⁰⁰ Il avait auparavant conçu l'aménagement l'intérieur du bureau de l'agence *Chiat/Day* à Toronto et avait travaillé sur un projet de vignoble au sud de l'Ontario, *Le Clos Jordanne*, à partir de 1999. Le second projet ne verra cependant jamais le jour (Rappolt et Violette, 2004, p. 256-257).

celles de son principal donateur, Kenneth Thompson, et de celles de Frank Gehry donnera lieu à l'une des plus grandes réussites de la Renaissance culturelle torontoise.

9.1 *L'homme le plus riche au Canada et sa collection d'art*

L'*Art Gallery of Ontario* partage plusieurs caractéristiques avec le *Royal Ontario Museum* : les deux institutions muséales ont été fondées au début du siècle par Sir. Byron Edmund Walker, elles ont connue une croissance fulgurante au cours de leur histoire et elles ont construit de nombreuses extensions muséales. Qui plus est, leurs phases de développement ont presque toujours été réalisées simultanément et les deux institutions en conservent encore la trace aujourd'hui. L'AGO occupe cependant un terrain plus restreint que le ROM, ce qui aura principalement pour effet de ponctuer sa croissance par une série de « parricides » (Fulford, 1995, p. 155) où chaque nouvelle extension muséale s'attaque principalement à la précédente, en plus, évidemment, de modifier les composantes plus anciennes de l'édifice¹⁰¹. Le premier édifice de l'*Art Museum of Toronto*, une société d'art fondée par des particuliers en 1900, a été légué par Harriette Boulton Smith, veuve consécutive d'un membre du *Family compact* torontois, William Henry Boulton, puis d'un intellectuel britannique controversé, Goldwin Smith, qui a versé notamment dans l'antisémitisme et a plaidé pour l'assimilation des Canadiens français (*Ibid.*, p. 150-151). La maison cédée à l'AGO en 1910, *The Grange* était, en quelque sorte, le centre de la vie sociale de l'élite torontoise au XIXe siècle. *The Grange* a d'abord été le nom donné à l'ensemble du lotissement occupé par la famille Boulton, le *Park lot B*, qui couvrait originalement une superficie allant de la rue Queen au sud à la rue Bloor au nord¹⁰².

¹⁰¹ La logique est très similaire au ROM. Cependant, comme nous l'avons mentionné, les dimensions du site permettent plus de flexibilité dans la conservation des phases de développement précédentes de l'édifice. Nous présumons également que la direction d'un musée d'art est plus à l'affût des tendances en architecture que celle d'un musée d'histoire naturelle et humaine, ce qui pourrait avoir contribué à des actes de rejet plus tranchés dans le développement de l'AGO.

¹⁰² Il s'agit d'une de ces parcelles de terre, les « *liberties* », léguées aux membres de la classe dirigeante du Haut-Canada aux limites de la capitale. Il en est question à la page 146.

Aujourd'hui, les vestiges du domaine se limitent à la maison, l'une des quatre plus vieilles à Toronto et qui est toujours annexé à l'AGO, ainsi qu'au parc derrière le musée qui jouxte également le pavillon principal de l'OCAD.

L'expropriation de quelques demeures situées du côté de la rue Dundas permet au musée d'effectuer sa première opération d'agrandissement en construisant un pavillon de style néo-classique. Inauguré en 1918, l'édifice conçu par *Darling & Pearsons*, également concepteurs du premier pavillon du ROM, est adjoint, en 1926, du *Sir. Edmund Walker Memorial Court*, le nouvel espace central du musée. En 1968, suite à la promesse de l'artiste britannique Henry Moore de léguer sa collection de sculptures à l'AGO¹⁰³, la direction du musée entreprend d'agrandir le musée et d'occuper tout le terrain jusqu'à la rue Dundas. Les nouvelles galeries conçues par le chef de file de l'architecture moderne à Toronto, John C. Parker, sont organisées autour du cœur historique du musée, le *Walker Court*, mais les matériaux utilisés, le style et la taille des nouveaux pavillons traduisent une attitude de rejet par rapport à l'ancien musée qui est en phase avec les principes du modernisme architectural (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 24). Dans les années subséquentes, l'AGO en vient à déterminer, à la suite de négociations avec les résidents du quartier, que le musée ne devrait pas s'étendre plus loin dans le parc que la limite fixée par le pavillon initial, *The Grange*, ce qui va à l'encontre du plan d'ensemble de John C. Parker qui devait s'étendre, au terme de plusieurs phases de construction non advenues, des deux côtés de la maison coloniale.

Quelques années plus tard, on songe non plus à accroître la superficie du musée, mais bien à rafraîchir son image en s'attaquant, à nouveau, à sa plus récente phase d'expansion. Au beau milieu de la vague postmoderniste des années 1980,

¹⁰³ Le musée est renommé *Art Gallery of Ontario* en 1966, à la suite une entente avec le gouvernement ontarien.

l'architecte américain Barton Myers¹⁰⁴ gagne un concours d'architecture pour repenser le musée. Le principal problème rencontré à l'époque concerne l'avant du musée qui, depuis les années 1970, est dominé par un débarcadère pour les voitures situé en soubassement de la rue et qui mène à un hall cérémonial dont on interroge maintenant la pertinence. Myers et son équipe, ainsi que la firme KPMB à laquelle ils s'associent pour ce projet, choisissent de repositionner l'entrée au coin nord-est du musée et de réorganiser la circulation dans le musée autour d'un atrium longeant l'édifice à l'avant. Mais la nouvelle entrée, malgré les intentions « démocratiques » de ses concepteurs, fait aussi en sorte que la façade de l'édifice est dominée par la boutique du musée, et présente un grand mur aveugle – l'extérieur de l'atrium, percé de quelques rares fenêtres – qui tourne dos à la rue¹⁰⁵. De plus, le traitement esthétique du musée, inspiré par l'architecture vernaculaire torontoise dans l'usage de briques et par l'ajout d'une tour pour signaler sa présence dans la ville (Lasker, 2004), ne fera jamais consensus. Sous cette forme, le musée n'existera d'ailleurs que très peu de temps. Inauguré en 1993, on commence à envisager une refonte muséale dès 1998 lorsque Ken Thompson signale son intérêt à léguer sa collection d'art à l'AGO.

La relation qui s'est tissée entre Ken Thompson et Frank Gehry au cours du processus de conception du projet *Transformation AGO* a occupé une place prépondérante dans la couverture médiatique de l'évènement entre l'annonce officielle de la rénovation en 2002 et son ouverture en 2008. Et pour cause : sans l'apport de Thompson, alors l'homme le plus riche au Canada, le nouveau musée n'aurait jamais vu le jour aussi rapidement et, surtout, dans la forme qu'on lui connaît désormais, même si le principal intéressé ne verra jamais le musée complété deux ans

¹⁰⁴ D'origine américaine, Barton Myers pratique cependant à Toronto depuis 1968 où il a longtemps travaillé en partenariat avec Jack Diamond. Depuis quelques années, il vit en permanence à Los Angeles.

¹⁰⁵ À la décharge des concepteurs, une marquise qui devait couvrir la totalité de la façade et qui agissait comme principe organisateur du design, n'a jamais été construite, ce qui a compromis pour de bon le rapport à la rue du nouveau pavillon (Reid, 2006, p. 31).

après son décès en 2006. Lord Kenneth Thomson, deuxième Baron Thomson de Fleet, fut l'héritier de l'entreprise médiatique fondée par son père et connue maintenant sous le nom de *Thompson Reuters*. L'empire médiatique et financier dont il a pris les commandes en 1976 inclut aujourd'hui le *Globe & Mail* ainsi que *Bell Globemedia*, pour ne nommer que ces organes médiatiques. Le don en œuvres et en argent que Thompson a consenti à l'AGO au tournant du millénaire est le plus gros dans l'histoire des institutions culturelles canadienne (Hannah, 2004) : 70 millions de dollars pour la rénovation du musée et une collection de 2000 œuvres incluant un tableau du peintre baroque d'origine flamande Pierre Paul Rubens (*Le massacre des innocents*), acheté en 2002 au coût de 117 millions \$, ce qui en a fait un des tableaux les plus chers au monde. Au total, le don de Thompson à l'AGO est estimé à près d'un milliard de dollars. Plus qu'un simple donateur, Thompson se voit dès le départ investi d'un rôle dans la conception du musée. Il aurait d'ailleurs été impensable d'engager un architecte sans son consentement. C'est pour cette raison qu'une rencontre préliminaire est organisée dans les ateliers de Frank Gehry à Los Angeles. Il n'en faudra pas plus, selon Matthew Teitelbaum, le directeur de l'AGO, pour qu'une profonde amitié se développe entre les deux hommes (Teitelbaum, 2009). Si leurs trajectoires de vie diffèrent considérablement, ils ont en commun le désir de redonner quelque chose de spécial à Toronto et, en particulier, à l'AGO, un musée où ils se sont, l'un et l'autre, ouvert sur le monde dans leur jeunesse.

C'est en 1947 que Gehry et sa famille débarquent à Los Angeles. Il s'appelle alors Frank Owen Goldberg et ne changera de nom – pour échapper à l'antisémitisme régnant à l'époque – qu'à la fin de sa formation de baccalauréat en architecture à l'*University of Southern California*. Depuis, un long parcours dans la profession d'architecte l'aura mené au sommet de son art, d'abord comme lauréat du prestigieux prix Pritzker en 1989, puis comme concepteur du Musée Guggenheim de Bilbao qui sera décrit un peu partout comme l'édifice le plus important de son époque, une idée partagée notamment par Philip Johnson (Lee, 2007). Or, l'architecte « américain »

que le grand public découvre à cette époque est en réalité né au Canada, à Toronto plus précisément, mais a perdu sa citoyenneté lors de son passage dans l'armée américaine. L'enfance de Gehry se passe autour de l'AGO dans ce qui était alors le quartier juif de Toronto. Gehry se rappelle à cet effet que sa grand-mère achetait souvent une carpe à Kensington Market en prévision du sabbat et la gardait vivante dans son bain sur la rue Beverly. L'anecdote est devenue célèbre parce que Gehry utilise régulièrement la forme du poisson, ainsi que de nombreuses formes zoomorphiques, dans son travail. Ses premiers contacts avec l'art se font lors de visites à l'AGO avec sa mère, ce qui constituait, à l'époque, une forme de transgression implicite des normes sociales érigées par l'élite anglo-saxonne dont l'humble famille juive de Gehry était exclue. L'architecte admettra plus tard s'être senti comme un étranger à Toronto, en plus de vivre un antisémitisme virulent pendant les deux années que sa famille passe à Timmins en 1940-1942, ce qui le conduira à adopter toute sa vie durant, une attitude ambivalente par rapport à son identité canadienne. Il se dit, par exemple, profondément canadien en ce qui a trait à son caractère – on le dit courtois et humble –, mais il déplore du même coup le manque de vision et le conservatisme des Canadiens, et notamment, des Torontois (MacKay, 2006, p. 8). En réalité, c'est surtout à Los Angeles que Gehry se découvre comme individu et comme créateur, et dira même à ce sujet qu'il ne serait jamais devenu architecte en restant dans un milieu aussi étouffant sur le plan créatif que le Canada (Art Gallery of Ontario, 2009).

Le lien entre Gehry et Los Angeles serait à si fort, selon Rafael Moneo, qu'il permettrait de comprendre le sens profond de son œuvre (Moneo, 2004). L'architecte et théoricien espagnol met en lumière le fait que la ville d'adoption de Gehry est en perpétuel changement et que la recherche d'une structure urbaine fixe, un texte dans lequel on pourrait insérer des énoncés architecturaux proportionnés et raisonnables, est vaine. Le travail de Gehry serait, en ce sens, une réponse à cette instabilité urbaine fondamentale et permettrait d'établir une filiation avec l'individualisme au cœur de la construction identitaire de Los Angeles, et plus généralement, de celle des États-

Unis¹⁰⁶. Sur la base de cette filiation fondamentale, Moneo dira ainsi : « *To be contextual in Los Angeles is to ignore context* » (*Ibid.*, p. 255). Il est vrai que le travail de Gehry est tout imbibé d'un individualisme qui s'exprime de plusieurs façons : par l'usage de formes sculpturales qui incarnent le mouvement, par l'opposition d'éléments aberrants et classiques, par des compositions résultant de la fragmentation d'un volume original, ou encore, par la mise en commun d'éléments distants (Baird, 2006, p. 57). Sa propension toute naturelle à la décomposition architecturale rend d'ailleurs son travail très spectaculaire et fera de Gehry le constructeur d'icônes le plus reconnaissable d'entre tous au cours de la dernière décennie. Mais Gehry, c'est aussi un architecte qui se situe très loin de la description stéréotypée qu'on en donne parfois comme un maître de l'architecture conceptuelle. D'abord, il n'est pas un théoricien comme l'est par exemple Daniel Libeskind, et sa filiation ténue avec les déconstructivistes n'a jamais été réellement consommée sur le plan des idées. Gehry raconte à cet effet s'être retrouvé dans un ascenseur avec le philosophe Jacques Derrida après un débat de quatre heures entre ce dernier et Peter Eisenman. Gehry lui demande alors : « *Mr. Derrida, do you understand what Peter Eisenman was talking about?* » He said, "Not really." And I said, "God, that makes me feel good, cause I didn't either » (Gehry, 1994, p. 165). Loin des mots et de la fiction, Gehry travaille à partir de maquettes de carton qu'il tord, découpe et recompose. En somme, il s'intéresse essentiellement à l'*objet* architectural en plus d'accorder une valeur particulière à l'utilisation authentique des matériaux¹⁰⁷. Son recours aux formes zoomorphiques à partir des années 1980 se veut, en quelque sorte, une réponse aux postmodernistes qui, à la même époque, vont piger dans le vocabulaire classique de l'architecture pour créer une nouvelle esthétique. Gehry, lui, presque en dérision,

¹⁰⁶ Il faut prendre cette interprétation du caractère profond de Los Angeles avec les précautions d'usage. Le théoricien de la ville Mike Davis explique à cet effet que le mythe de l'urbanité factice de Los Angeles a surtout été véhiculé en Europe par les nombreux philosophes exilés d'Allemagne et établis en Californie durant la Deuxième Guerre mondiale, dont plusieurs étaient affiliés à l'École de Francfort. Davis leur reproche surtout d'avoir fait l'impasse sur la dialectique propre au développement de la ville pour en faire la métaphore du devenir de la civilisation occidentale, un raccourci souvent emprunté depuis (Davis, 1990, p. 46-54).

¹⁰⁷ Gehry a une prédilection pour les matériaux moins nobles comme le bois compressé et les chaînes.

décide de reculer beaucoup plus loin dans le temps, et va piger dans les formes de vie préhistoriques tout en faisant, du même coup, un clin d'œil aux carpes de son enfance (*Ibid.*, p. 166). Mais les prétentions intellectuelles de l'architecte s'arrêtent là, c'est-à-dire au seuil des critiques formulées sur lui au plan théorique.

Par ailleurs, et c'est un aspect important du travail de Gehry, il n'a pas été un créateur d'édifices-sculptures toute sa vie. Rafael Moneo constate à cet effet que deux phases marquent la carrière de l'architecte : dans la première, il s'amuse à fragmenter les programmes architecturaux qu'il doit réaliser et à les recomposer en une série d'éléments disjoints fonctionnant comme un tout (sa maison à Santa Monica en est le manifeste). Une seconde phase s'amorce avec le *Vitra Design Museum* (1989) où il commence à se soucier davantage de l'unité et de la cohérence de ses édifices (Moneo, 2004, p. 263). C'est dans la deuxième phase de sa carrière que Gehry devient immensément célèbre : d'abord avec Bilbao, mais aussi avec le *Walt Disney Concert Hall* inauguré en 2004 à Los Angeles, un édifice similaire à bien des égards au Musée Guggenheim, et qui en fera une vedette aux États-Unis. D'ailleurs, cette dualité entre l'architecte-constructeur qu'il est originalement et l'architecte-artiste qu'il est tout autant, peu de gens la connaissent vraiment à l'extérieur d'un cercle d'initiés. Le personnage public de Gehry, c'est celui qui est dépeint dans le film documentaire de Sydney Pollack, *Sketches of Frank Gehry* (2006), bricolant des formes non conventionnelles que ses assistants s'affairent à transformer en modèles 3D. C'est aussi celui qui apparaît dans la série *The Simpsons*, chiffonnant une lettre qui devient du coup un modèle pour une nouvelle salle de concert de Springfield. La surprise sera grande à Toronto quand on va découvrir que c'est le « premier » Gehry qui vient rénover l'AGO, pas celui de Bilbao dont les édifices sont des sculptures de titane.

Les premières rencontres entre Frank Gehry, Ken Thompson et Matthew Teitelbaum, le directeur de l'AGO, se tiennent en 2000. On tente alors d'élaborer un programme pour accueillir la nouvelle collection de Thompson, ce qui s'avère

problématique compte tenu de la taille du don et des contraintes d'espaces sur le site. L'option de créer un musée satellite au bord de l'eau est considérée pour un temps, mais elle est rapidement rejetée par manque de fonds. Gehry et son équipe de la firme *Gehry Partners, LLP* doivent donc réaliser un projet sur un site à l'étroit, densément occupé par des édifices anciens, et surtout, ils doivent se contenter d'un budget relativement limité. Les contraintes budgétaires ont d'ailleurs raison d'une des premières versions du projet qui devait compter des tours typiquement « gheriennes » alignées le long de la rue Dundas. Notons à ce sujet que le processus créatif de Gehry est itératif, ce qui le distingue considérablement de la démarche entreprise au ROM où les esquisses originales de Daniel Libeskind ont servi de référence du début à la fin de la conception. Gehry fait plutôt des aller-retour constants entre le croquis, la maquette, la modélisation digitale, les visites sur le site et la prise de décision avec le client (MacKay, 2006, p. 21). Si le projet évolue considérablement en cours de conception, et même au-delà de la présentation publique du design en janvier 2004 qui montre encore beaucoup de titane dans la façade, la plupart des idées de base dans la conception du projet ne changeront pas durant toute la durée du processus. Les concepteurs tentent en effet d'augmenter l'espace d'exposition des collections tout en améliorant la succession des galeries et en ouvrant une fenêtre sur le travail caché des conservateurs du musée. La priorité consiste donc à améliorer le musée à partir de l'intérieur, ce qui peut paraître contraignant pour un architecte de la trempe de Gehry, et ce, d'autant plus qu'on décide de conserver, dans la mesure du possible, les anciennes parties du musée. À l'extérieur, les concepteurs cherchent à créer une présence dans la ville, mais, à nouveau, la priorité est placée dans le fait d'ouvrir le musée vers l'extérieur tout en respectant le voisinage.

La réponse de Gehry est au diapason de ces exigences particulières. Le principe directeur du projet *Transformation AGO* consiste à placer l'entrée du musée dans l'axe du *Walker Court* qui redevient, du coup, la pièce centrale du musée. Pour Gehry, ce geste est de la plus grande importance pour améliorer l'orientation des visiteurs dans le musée, mais il s'agit également d'une façon de revenir au principe

organisateur du musée de son enfance. Le *Walker Court* est cependant transformé considérablement : Gehry fait pénétrer la lumière au cœur du musée en remplaçant son plafond par une verrière, et il place au fond de celle-ci, un escalier monumental en spirale qui traverse la verrière pour atteindre, de l'extérieur, un nouveau centre d'arts contemporain posé sur l'ancien musée. L'escalier constitue un des « moments signature » qui ponctuent, de l'intérieur, l'expérience du musée. Un autre de ces moments se trouve dans la nouvelle entrée principale où une rampe d'accès en bois occupe presque tout l'espace visuel. Notons toutefois que les deux tiers des travaux réalisés pour transformer le musée ont été consacrés à la rénovation des espaces existants (Linda Milrod, communication personnelle, 25 février 2010). Les deux seules sections entièrement créées par Gehry constituent cependant la nouvelle signature visuelle de l'édifice. Du côté de la rue Dundas, Gehry poursuit la tradition de parricides à l'AGO en remplaçant complètement la dernière façade de Barton Myers par une longue structure en verre convexe traversée d'une charpente de bois et abritant la *Galleria Italia* sur toute la largeur du musée. Cet espace hybride, qui ressemble à une coque de bateau dénudée, rajoute à l'AGO une promenade, une canopée, une salle d'exposition et un babillard pour afficher ses activités aux deux bouts recourbés de la paroi extérieure, le tout dans une logique d'ouverture sur la rue qui permet aux passants de voir dans le musée et vice versa pour les visiteurs du musée. Dans les termes de Lisa Rochon, déambuler dans l'immense promenade vitrée du *Galleria Italia* permet au visiteur de « regarder de près le désordre de Dundas Street et d'apprécier, dans le détail, l'échelle victorienne de la rue » (Lisa Rochon, communication personnelle, 26 février 2010). L'autre grande intervention de Gehry se trouve du côté du *Grange Park*. La nouvelle extension muséale posée sur le complexe architectural est un immense cube recouvert de titane bleu où l'on retrouve, sur trois étages, des salles d'exposition d'art contemporain et une salle dédiée aux activités corporatives. Depuis le parc, le spectacle offert par ce nouveau volume rivalise d'audace avec le *Sharp Centre for Design* dont Gehry a tenu compte dans sa conception (Hume, 2008A), et offre un contraste étonnant avec *The Grange*, la

première demeure du musée située à ses pieds. De ce cube émerge un escalier en spirale qui relie les quatrième et cinquième étages de l'édifice et qui fait un rappel à l'escalier se trouvant dans le *Walker Court*.

Le projet *Transformation AGO*, dans l'ensemble, se décompose en un ensemble de solutions répondant à des problèmes spécifiques du vaste programme architectural. Il n'offre donc pas, du moins en apparence, l'image d'un geste unifié sur le plan architectural, mis à part l'usage récurrent de motifs zoomorphiques. Mais ce qui retiendra surtout l'attention finalement, c'est la modestie et la retenue du design de Gehry, des attributs que l'on emploie rarement pour parler de son travail. Reste à savoir pourquoi Gehry s'incline ainsi devant l'AGO : est-ce seulement le fait de son retour en terre natale, ou d'un programme trop contraignant? Mais surtout, il reste à analyser comment a été perçue l'ambivalence du geste de Gehry sur le plan du rituel iconique.

9.2 *Forme iconique de l'AGO*

9.2.1 *Rapport extérieur/édifice*

L'attitude générale des concepteurs de l'AGO consiste à dire que les travaux effectués au cours des années 2000 ont permis d'atteindre un juste équilibre entre la démarcation et l'inclusion dans le contexte, ce que semble corroborer le point de vue des observateurs pour qui le contextualisme à la sauce Gehry se distingue quand même de celui de ses contemporains. De fait, nous constatons surtout, du côté des concepteurs, la quasi-absence d'énoncés de rupture par rapport à l'environnement, aucune critique qui nous laisse croire que le musée est conçu à partir d'une opposition à ce qui existe déjà autour et à l'intérieur du musée. Deux exceptions confirment la règle : en 2004, quelques semaines après la présentation du projet de rénovation, Joey Tanenbaum, un membre du conseil d'administration de l'AGO et l'ancien donateur le plus important du musée avant l'arrivée de Ken Thompson, claque la porte de

l'organisation et fait circuler une lettre dans laquelle il dénonce ce qu'il décrit comme « *a blatant attempt to eradicate the recent history of the gallery* » (Kuitenbrouwer, 2004). Ce coup de gueule survient en fait après que Gehry ait fait part à l'organisation de son souhait d'éliminer le *Joey & Tanenbaum Sculpture Atrium* conçu par Barton Myers. Quelques rondes de négociations plus tard et Tanenbaum revient à bord avec, en poche, la promesse de conserver la galerie portant le nom de son épouse et le sien (Hannah, 2004)¹⁰⁸. Frank Gehry, quant à lui, se montre sous un jour plus sombre à quelques occasions isolées en qualifiant par exemple « d'horreur » son expérience à l'AGO à cause de l'attitude trop conservatrice des Torontois (Knelman, 2004B). Ces sautes d'humeur épisodiques semblent résulter de l'ambivalence caractéristique et documentée de Gehry par rapport à Toronto (MacKay, 2006 p. 8), et demeurent en ce sens des exceptions. Si les concepteurs s'abstiennent de critiquer ouvertement le milieu d'implantation du nouveau projet, quelques observateurs perçoivent cependant un travail de rupture avec le contexte dans certains aspects du projet. Sur le fond, ces commentaires reviennent à dire que le nouvel AGO a été conçu comme un monument à l'égo de Ken Thompson, ce qui le rend, par définition, plus ou moins apte à s'intégrer harmonieusement dans le secteur. C'est ce que pense par exemple Will Alsop (Knelman, 2004A), qui n'est pourtant pas le plus contextualiste des observateurs¹⁰⁹. Les quelques critiques recensées à ce sujet concernent surtout l'arrière du musée où le centre d'art contemporain crée une césure avec la plus vieille partie du musée ainsi qu'avec le parc (Lasker, 2004). Or, certains observateurs, comme Lisa Rochon, saluent aussi la douce ironie de voir Gehry, « *the world's greatest creative Genius* » revenir dans sa ville natale et confronter *The Grange*, « *the pinched Victorian structures built by Ontario's governing officials and pioneering elites* » (Rochon, 2008). En fait, il serait plus juste de dire, comme Larry Wayne Richards dans l'un des deux livres consacrés au projet *Transformation AGO*, que la

¹⁰⁸ L'espace sera néanmoins altéré de manière importante avec la suppression de la verrière qui la caractérisait autrefois.

¹⁰⁹ Rappelons cependant que « l'égo » d'Alsop avait été lui-même heurté lorsque l'AGO avait refusé de considérer son plan d'ensemble pour le site conjoint de l'OCAD et de l'AGO.

superposition des anciennes et des nouvelles parties du musée offre un dialogue très varié selon les points de contact, allant du retrait respectueux à des confrontations plus agressives (Richards, 2009 p. 22). Mais, à nouveau, il faut remettre en perspective l'effet de surprise attendu de ces juxtapositions plus osées, car Gehry joue dans un registre de variations architecturales beaucoup plus subtil qu'à son habitude. Pour Marianne McKenna, partenaire à la firme KPMB dont le travail à l'AGO a été considérablement altéré par Gehry, « *that coiling interior staircase is the flamboyant element, while the exterior is [...] quite neutral* » (Cité dans Milroy, 2004). Dans le même article, l'architecte John Shnier parle lui aussi de l'apparence générale de l'édifice et raconte à cet effet qu'à la présentation du projet devant public, une foule conquise d'avance et prête à être renversée aurait hésité un moment avant d'applaudir à la vue des projections 3D de l'édifice (*Ibid.*). Olivia Chow, alors conseillère municipale à la ville de Toronto et représentante du secteur où se trouve le musée, dira à la même présentation qu'elle s'attend à ce que le voisinage, qui a livré de nombreuses et féroces batailles à l'AGO par le passé, soit satisfait du design présenté par Gehry (Lasker, 2004). Mais comment l'architecte en est-il venu à jouer le rôle du « bon citoyen » à son retour à Toronto, ou plutôt, pour poser la question différemment, « *In the built context of his childhood home, was it repugnant for him to deconstruct local tradition and erect global icon?* » (Jenkins, 2006, p. 208). Si les intentions profondes de Gehry à cet égard demeurent mystérieuses – qu'aurait-il fait avec le double du budget, par exemple? –, il ne fait aucun doute que l'intention de la direction du musée n'a jamais été d'aliéner l'édifice de son contexte urbain. Plusieurs aspects du projet sont significatifs à cet égard : par exemple, les concepteurs ont envisagé puis rejeté l'idée de placer l'entrée dans le parc, ce qui aurait créé un effet monumental, mais aurait compromis l'intégrité du lieu, un « *sacred ground* » selon Gehry (Knelman, 2002B). Nous pourrions aussi invoquer la façon dont la façade a été conçue : elle respecte la hauteur des édifices situés de l'autre côté de la rue Dundas (Art Gallery of Ontario, 2004B), elle est construite dans le matériau national par excellence, le bois, et on a pris soin d'attacher les câbles du tramway de la rue

Dundas directement sur sa paroi vitrée (Kuitenbrouwer, 2008B). Si les observateurs reconnaissent eux aussi le fait que le nouvel AGO s'intègre harmonieusement dans le secteur, c'est peut-être enfin parce que Gehry est, à près de 80 ans au moment de l'inauguration du musée, un architecte mature qui ne cherche pas à révolutionner le quartier de son enfance, qu'importe par ailleurs ce qu'il pense de celui-ci sur le plan architectural, comme l'indique ce commentaire : « *You respect your neighbours even when they don't look like what you want them to look like* » (cité dans Hume, 2008A).

9.2.2 Articulation édifice/programme

Les concepteurs de l'AGO sont très clairs sur un sujet : le musée a été rénové depuis l'intérieur vers l'extérieur (Hannah, 2004). Matthew Teitelbaum, le directeur de l'AGO, raconte qu'au début du processus de création de l'édifice, Ken Thompson et lui pensaient que Gehry allait rapidement leur montrer la forme extérieure de l'édifice. À leur grande surprise, Gehry se présente plutôt à l'une de leurs premières rencontres avec des blocs de bois représentant le volume de chaque espace nécessaire dans le nouveau musée : « *He poured them onto the table and said, "This is your building."* » (Teitelbaum, 2009, p. 16-17). Aux yeux de Teitelbaum, Gehry est dès lors apparu « *not as a theoretical architect who imposes ideas on a site, but as an analytical problem-solver who applies imaginative ideas to the specifics of a challenge* » (Teitelbaum, 2006, p. 4). Le défi auquel il fait face, justement, est de taille. L'entente avec Thompson prévoit notamment que tous les objets de sa collection, qui inclut des toiles européennes et canadiennes, mais aussi des sculptures et des modèles de bateaux, soient exposés dans le musée. Mais augmenter de 40 % l'espace d'exposition sur un site à l'étroit tout en améliorant « l'expérience de l'art des visiteurs », selon les termes du principal financier Ken Thompson (Art Gallery of Ontario, 2004A), demande à ce qu'on s'attarde longuement à l'aménagement des galeries. Concrètement, Gehry cherchera surtout à simplifier le plan du musée de

manière à ce que les visiteurs ne se sentent jamais désorientés. La stratégie qu'il met en œuvre consiste à faire du *Walker Court*, le point de départ de toutes les visites dans le musée, en plus de percer des ouvertures vers l'extérieur permettant aux visiteurs de s'orienter dans le complexe architectural en se référant au paysage urbain. Pour Linda Milrod, la directrice des collections au moment de la transformation de l'AGO, la refonte spatiale permet notamment aux visiteurs de ne jamais repasser par les mêmes salles pour visiter une autre collection (Linda Milrod, communication personnelle, 25 février 2010). La recherche de transitions fluides entre les collections prônée par Gehry aurait aussi guidé la commissaire Catherine de Zegher dans son travail de disposition des collections. Elle optera ainsi pour une organisation muséale dans laquelle les œuvres classiques et contemporaines se côtoient dans une dynamique où « les choses du passé informent le présent, et inversement » (Delgado, 2008B). D'ailleurs, l'importance accordée à la collection dans la réorganisation de l'AGO serait telle, selon Linda Milrod, que Gehry et son équipe auraient considéré que leur travail au musée fut terminé le jour où les œuvres furent installées sur les murs, et pas avant. Comme le rapporte Linda Milrod : « *It was a big sigh or relief when we started to see the art going up on the walls* » (Linda Milrod, communication personnelle, 25 février 2010). Ce constat tranche évidemment avec le choix du ROM de rouvrir le musée sans y exposer sa collection.

Sur ce sujet, les observateurs abondent dans le même sens en indiquant que la désarticulation entre la forme de l'édifice et son programme est pratiquement nulle. Le journaliste John Barber en parle comme la Volvo des œuvres de Gehry, un édifice « *rational and civic* » qui maintient la logique du *Walker Court* pour l'ensemble du musée en offrant une grille régulière et de salles aux proportions classiques (Barber, 2004). Pour Lisa Rochon (2008) et Robert Fulford (2008), les nouvelles galeries permettent aux visiteurs d'entretenir un rapport intime avec l'art, tandis que Christopher Hume du *Toronto Star* signale que la division du musée en zones clairement établies permet de maintenir certaines sections ouvertes quand l'AGO est

fermé (le restaurant, la salle de réception, la galerie du 5^e étage), ce qui devrait aider à rentabiliser les activités de l'institution (Hume, 2007B). Mais que dit-on des quelques extravagances architecturales à l'intérieur du musée? Servent-elles ou nuisent-elles aux fonctions muséales de l'AGO? Le constat à cet effet semble être le même entre les concepteurs et les observateurs du musée : peut-être parce qu'on s'attendait à bien plus d'exubérance de la part de Gehry, très peu d'intervenants déplorent les fantaisies de l'architecte. Au contraire, les nouvelles installations, comme l'escalier en spirale qui se termine sur une passerelle à mi-chemin du *Walker Court*, permettraient de dynamiser l'expérience des visiteurs en faisant d'eux, en alternance, les spectateurs et les acteurs de l'activité muséale (Rochon, 2008).

Les seules notes discordantes à propos de l'aménagement des espaces intérieurs de l'AGO concernent le fait que la collection de Ken Thompson occupe une place prépondérante dans le nouveau musée. Signe des temps, la marchandisation de la culture forcerait un musée des beaux arts à installer des maquettes de navires de la flotte britannique dans une salle bien en vue de l'exposition. Dans la version officielle de l'histoire, la direction du musée insiste sur le fait que Gehry est lui-même navigateur, et que la nouvelle salle est surtout destinée aux enfants qui s'intéresseront au reste du musée après avoir été initiés aux navires (D'arcy, 2008). Cette justification est évidemment discutable et pourrait aisément dissimuler un souhait plus personnel de la part de Thompson, celui de voir *ses* bateaux bien en vue dans le musée¹¹⁰. Dans le même ordre d'idées, Jennifer Orpana considère qu'il y a une contradiction sur le plan muséologique entre les salles dédiées à la collection de Thompson où l'absence d'explication des œuvres en fait des galeries de « connaisseurs d'art », tandis que le reste du musée reste beaucoup plus didactique (Orpana, 2009). Mais dans l'ensemble, les concepteurs autant que les observateurs

¹¹⁰ Nous pourrions aller plus loin et supposer que le fait que la salle des navires ait été placée à un niveau inférieur dans le musée (la seule salle à ce niveau) a dissipé les critiques à son sujet. A-t-on choisi sciemment d'agir ainsi? La question demeure ouverte. Il demeure cependant incontestable, selon la critique d'architecture Lisa Rochon, que la nouvelle organisation spatiale du musée sert de vitrine à la collection de Kenneth Thompson (Lisa Rochon, entretien personnel, 26 février 2010).

retiennent surtout que les quelques caprices de Ken Thompson valent amplement le coup compte tenu de sa contribution substantielle à la collection de l'AGO, et que le musée rénové par Gehry ne porte pas, à l'intérieur, les marques d'un édifice qu'on aurait contraint à des formes extérieures destinées à en faire une icône architecturale.

9.3 Fonction iconique de l'AGO

Comparativement aux deux édifices étudiés précédemment, nous retrouvons peu d'énoncés concernant la fonction iconique du nouvel AGO dans l'échantillon de textes recueillis à ce sujet. De fait, les divers commentateurs (concepteurs comme observateurs) associent rarement la venue de Gehry à un effet rétroactif escompté sur le quartier ou sur l'identité torontoise, ce qui peut sembler surprenant à première vue. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette situation. Le fait que l'AGO soit l'un des derniers édifices d'importance inaugurés dans le cadre de la Renaissance culturelle a pu tarir le discours à propos de la capacité régénératrice des musées à Toronto. Nul doute, également, que la modestie relative du design de Gehry par rapport à ses édifices les plus célèbres replace la discussion torontoise autour d'enjeux classiques concernant la rénovation muséale. Nous pouvons aussi penser que le retour au bercail de Gehry à Toronto a placé la discussion sous le signe de la continuité plutôt que dans une perspective de confrontation et de transformation. Peu importe les raisons, il semble en tout cas que le petit nombre d'énoncés de changement liés à l'AGO doit être analysé comme étant l'expression d'une fonction iconique relativement faible.

9.3.1 Régénération du cadre bâti

Lorsqu'ils évoquent le potentiel régénérateur de l'AGO sur son environnement urbain, la plupart des concepteurs et des observateurs disent que le musée entretient un « dialogue » avec le secteur où se trouve l'AGO. Du côté de la rue Dundas, ils diront généralement, à l'instar de Matthew Teitelbaum, que la transparence du musée ouvre l'art à la ville (Kuitenbrouwer, 2008B).

Métaphoriquement, cette relation signifie que le musée « *will embrace the everyday activity of the street, enfolding it into the world of art* », selon Larry Wayne Richards (2006, p. 40). Gehry s'attend quant à lui à ce que la refonte de la façade fasse du coin des rues Dundas et McHaul, « *one of Toronto's most engaging, a spot every visitor has to see* » (cité dans McDowell, 2007). Du côté du parc, certains signalent que le nouveau centre d'art contemporain, conçu dans un dialogue avec l'OCAD, rendra *The Grange* plus intéressant, notamment parce qu'une grande baie vitrée ouvre le musée sur le parc contrairement à l'ancienne configuration où le musée, à l'arrière, était fermé sur lui-même (Fulford, 2008). Mais l'impact de l'AGO sur le secteur n'est pas toujours entendu en termes de nouveauté : la direction du musée indique à ce sujet qu'un de ses principaux soucis dans la conception de l'extension muséale fut d'en faire un édifice « *friendly and welcoming, and a magnet for neighbourhood activity* » (Art Gallery of Ontario, 2003). À l'inauguration du musée, Gehry parle à son tour de l'avant de l'édifice comme d'un « *front porch to the city* » (cité dans Kuitenbrouwer, 2008B). Il n'est plus tellement question ici d'un *dialogue* avec la ville qui génère une transformation, mais de plus en plus d'une *communion* avec celle-ci : « *Never before has the gallery felt so connected to its surroundings* » (Hume, 2008B). En fait, seul le *Grange Park Preservation Group* s'est opposé pendant un temps à l'idée que le nouveau musée puisse constituer un apport positif pour le quartier, comme en fait foi ce commentaire d'une résidente du secteur, Ceta Ramkhalawansingh, à la présentation de la maquette finale du projet : « *the last thing that park needs is the equivalent of a 14-storey building* » (Kuitenbrouwer, 2004). Or, des discussions subséquentes entre le groupe communautaire et le musée vont s'avérer positives et mèneront l'institution muséale à s'engager financièrement pour entretenir le parc.

Nous pouvons conclure, dans l'ensemble, que l'intervention de Gehry dans le quartier de son enfance a été menée avec grande délicatesse, ce qui veut aussi dire, en retour, que son potentiel de régénération urbaine est perçu comme étant relativement faible, du moins pour l'instant. N'oublions pas à cet égard qu'il s'agit quand même

d'un édifice signé par nul autre que Frank Gehry, qui pourra attirer des gens dans le secteur pendant longtemps pour cette seule et unique raison. Mais surtout, le succès du musée à long terme dépendra de la qualité de l'expérience qu'en font les visiteurs; si le musée continue de s'attirer des éloges comme c'est le cas depuis son ouverture, nous pourrons compter sur l'AGO pour provoquer des changements bénéfiques dans le quartier.

9.3.2 Transformation identitaire

Une formule jalonne toute la discussion sur la capacité du nouvel AGO à transformer l'identité torontoise : « ce n'est pas Bilbao ». Gehry est d'ailleurs le premier à employer la formule au dévoilement de son projet. Il ajoute, de surcroît : « *It will be a Toronto building* » (cité dans Collison, 2004). Autrement dit, jamais les concepteurs du musée ne diront-ils qu'un effet de transformation est attendu du choc avec l'identité torontoise. Tout au plus, le président du musée, A. Charles Baillie, dira dans une monographie sur le sujet que le musée est « *the most recent milestone in Toronto's steady progression from a good city to a great city* » (Baillie, 2009, p. 9), et qu'il permettra à la ville, selon Matthew Teitelbaum, de se différencier dans un contexte de compétition interurbaine (National Post, 2006). Ce souhait rejoint celui de la ministre de la Culture de l'Ontario, Madeleine Meilleur, qui, à la présentation du design en 2004, estime que le musée rénové en fera une destination de tourisme culturel (Art Gallery of Ontario, 2004A). Sur le plan institutionnel, on espère également améliorer la perception des Torontois pour ce musée devenu, par le fait de sa rénovation, le « *creative centre of our city* » (Baillie, 2009), en plus d'améliorer la cote de l'AGO auprès des autres institutions muséales à travers le monde (Linda Milrod, communication personnelle, 25 février 2010). Du côté des observateurs, on constate également que le sous-entendu derrière la venue de Gehry à Toronto « *is our desire to play on the world stage* » (Hume, 2007B), et qu'un tel édifice, au même titre

que les autres de la Renaissance culturelle, impulse une nouvelle énergie dans la ville :

There's a sense that creative risks are accepted and novel solutions welcomed. Those impressions can be contagious. And that's how such buildings give shape to the society around them (Toronto Star, 2011).

Or, il faut bien reconnaître qu'il est question, dans cette dernière citation, de l'ensemble des édifices qui créent cet « effet Toronto », et pas seulement de l'AGO. Ce dernier, pris isolément, exprime plutôt autre chose, ce que les observateurs constatent unanimement. Il serait plutôt juste de dire, selon eux, que la tension entre les œuvres phares de la carrière de Gehry et son humble réalisation torontoise met en forme le caractère réel de sa ville natale, un endroit « *where ambition and creative expression have always been muted and half-hidden* » (Knelman, 2004B). Au-delà de la dualité entre les tendances expansionniste et protectionniste de la culture torontoise que le musée met en scène, il semble aussi, selon Robert Fulford, que le nouvel AGO est à la mesure d'une ville multiculturelle où la diversité triomphe de l'uniformité : « *It may well be that Gehry's AGO, with its multitude of surprising corners and half-kept spaces, amounts to a subtle, condensed expression of the way we live now* » (Fulford, 2008). Sous cet angle, le musée exprimerait un sens de l'équilibre et un esprit communautaire qui sied bien à Toronto, contrairement au ROM dont le leitmotiv consiste à provoquer (Toronto Star, 2008). Si Gehry semble avoir saisi « l'esprit des lieux » torontois, pour reprendre la formule de Christian Norberg-Schulz (1981), il n'en demeure pas moins que nombreux sont les Torontois, nous dit Christopher Hume (2004B), qui auraient préféré voir apparaître chez eux un « vrai Gehry » provoquant une authentique vague de transformation sur le plan identitaire. Reste à savoir pourquoi Gehry a ainsi favorisé l'architecture au détriment du spectacle. Selon Diedre Hannah, « *It's possible that Gehry has not completely shaken off his youthful memories of 1940's Toronto the Good, a city from which people fled to Buffalo for fun* » (Hannah, 2004, p. 32). Qu'importe la raison profonde justifiant le parti pris de Gehry et de ses clients, force est d'admettre, finalement, que le nouvel

AGO sied si bien à l'esprit torontois qu'il en vient presque à correspondre – non sans ironie – à la définition du style Toronto : « *a somewhat modest contemporary building in the heart of the city that respects the scale of the neighbourhood in which it resides* » (Stanwick et Flores, 2007, p. 25).

9.4 Conclusion – Un monument à l'équilibre

Voici, à nouveau, un tableau résumant la valeur iconique accordée à chacune des composantes de notre grille d'analyse pour l'AGO :

Tableau 9.1 – Valeur iconique de l'AGO

Axiomes	Relation attendue	Concepteurs - Clients	Public - Critiques
Forme iconique (Autopoïèse)	Rupture entre l'édifice et l'extérieur	<i>Faible</i>	<i>Moyenne</i>
	Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur	<i>Nulle</i>	<i>Nulle</i>
Fonction iconique (Rétroaction)	Régénération sur le cadre bâti	<i>Faible</i>	<i>Faible</i>
	Transformation de l'identité	<i>Moyenne</i>	<i>Faible</i>

Dans un premier temps, l'analyse de cette grille synthétique fait apparaître un paradoxe intéressant par rapport à l'architecture iconique contemporaine lorsqu'on la compare au cas du ROM. Plusieurs intervenants reprochent en effet à Daniel Libeskind d'avoir « fait du Libeskind » à Toronto alors que Frank Gehry est accusé, au contraire, de « ne pas avoir fait du Gehry » à Toronto. Ces deux critiques jalonnent les écrits sur le sujet et se côtoient parfois dans le propos des mêmes auteurs, ce qui s'avère plutôt inconsistant sur le plan de l'analyse. Or, nous sommes en mesure de voir ici le résultat net de ces deux stratégies architecturales assez éloignées l'une de l'autre. Dans le cas du ROM, la signature de l'architecte se surimpose au programme, tandis que l'AGO constitue plutôt un cas où l'architecte plie son individualité aux besoins du musée. L'effet de ces deux approches sur la valeur iconique d'un édifice semble se situer à deux niveaux. Tout d'abord, lorsque l'architecte choisit d'adapter

son design aux besoins du lieu et au contexte, il semble qu'il y ait moins d'écart entre la perception des créateurs et celle des observateurs. Cette situation semble s'expliquer, d'une part, parce que l'architecte qui s'est montré sensible au contexte n'a pas à se cacher de ce fait – la norme sociale favorise ce genre de discours –, et d'autre part, parce que les observateurs évaluent l'édifice pour ce qu'il est vraiment, plutôt qu'en se référant au catalogue de formes caractéristiques de l'architecte. Un second résultat de cette stratégie plus « contextualiste » consiste à atténuer la valeur iconique qu'on donne à cet édifice. Rappelons que nous parlons dans le cas de l'AGO d'un architecte très spectaculaire qui construit cette fois un édifice beaucoup plus modeste. Le cas contraire, où un architecte au style posé sortirait de ses habitudes pour réaliser un édifice-sculpture, n'aboutirait sûrement pas à une situation où la valeur iconique de son édifice serait atténuée. N'empêche, nous voyons bien à l'AGO que la capacité d'identifier des formes typiquement « gehriennes » est un facteur important dans sa désignation en tant qu'icône.

Cet édifice, en fait, pose une question fondamentale par rapport aux icônes architecturales. Ou plutôt, elle pose la question des icônes différemment : nous savons à peu près où commence le phénomène iconique, mais savons-nous vraiment où se termine cette désignation ? Si la signature de l'architecte commence à disparaître dans un édifice conçu comme une réponse spécifique au programme, si ce même édifice ne présente plus de rupture claire avec son contexte d'implantation et si l'on peine à le présenter comme un facteur de régénération dans le cadre urbain ou de transformation sur le plan identitaire, peut-on encore dire qu'il s'agit d'une icône architecturale ? Nous voyons ici toute l'ampleur du problème posé à la théorie par un architecte comme Gehry qui choisit, justement, de ne pas répéter tout le temps ce qu'on attend de lui. S'il faisait toujours le même musée, nous pourrions nous épargner ce genre de réflexion qui nous plonge dans l'épaisseur du phénomène iconique.

En vérité, une telle question – la limite de l'icône – demande autre chose qu'une réponse purement théorique. Le sens du travail de Gehry à l'AGO semble plutôt se cristalliser lorsqu'on le considère en lien avec son contexte spécifique. Ainsi, au contexte *négatif* qui fait naître les icônes dont nous avons parlé jusqu'ici semble maintenant se superposer un contexte *positif* dans lequel l'architecture apparaît moins comme un agent de changement, et plus comme un agent de stabilité. Le monument de Gehry joue en quelque sorte sur une fine ligne entre l'extraction et l'insertion par rapport au contexte, une position qui correspond finalement assez bien au rapport ambivalent qu'il entretient personnellement avec Toronto. L'expatrié, refoulé dans ses terres plus progressistes, devenu la grosse pointure de sa discipline, revient au bercail parce qu'il est désiré chez lui. Or, loin de revenir avec le goût de donner une leçon de créativité aux Torontois, il semble plutôt mu par le désir de répondre à leurs attentes contradictoires, de réintégrer le rang dont il avait été mis à part, lui, « l'étranger » qu'il a été toute sa vie, le juif apatride redevenu citoyen canadien par la grande porte. Mais il s'agit là, évidemment, d'une lecture purement psychologique du travail de l'architecte, une interprétation qui s'arrête au seuil des dessins et des mots de Gehry. De plus, n'oublions pas qu'il n'est pas seul derrière la conception du musée et que nous pourrions creuser tout autant dans la psyché de Ken Thompson, par exemple, pour trouver le matériau qui explique cet équilibre entre l'exubérance et la retenue.

Il semble donc plus important, et surtout, plus intéressant, de ressaisir la question depuis l'angle de l'identité torontoise. Dans cette perspective, le musée exprime, en fin de compte, et peut-être mieux que n'importe quel autre édifice, un point de basculement où les composantes antagoniques de cette identité se touchent, comme si la trajectoire individuelle de Gehry vers la sagesse se confondait à la trajectoire collective des Torontois. Nous dirons en ce sens qu'il s'agit d'un monument à l'équilibre. L'édifice offre un rendement maximal sur le plan de la fonctionnalité tout en demeurant un objet de désir, ce qui revient à dire qu'il existe

une mesure à la démesure dont Gehry et ses clients n'étaient peut-être pas conscients, mais qu'ils ont respectée néanmoins, du moins dans la version définitive du projet. Il semble aussi que sur le plan des représentations urbaines, le musée exprime une vision de Toronto qui se situe du côté de l'*a priori* consistant à apprécier et à célébrer la ville pour ce qu'elle est déjà plutôt que d'extrapoler, sans cesse, sur ses devenir possibles. Ainsi, sans pour autant créer un cadre neutre et générique dans lequel viendrait se poser indifféremment l'identité de la ville, l'AGO constitue un édifice suffisamment « discret » pour laisser une patine proprement torontoise s'accumuler sur lui. Dans la déclinaison des nouveaux monuments torontois, il se situe donc assez près du centre dans la dialectique entre les tendances protectionniste et expansionniste de la ville. Quant à savoir s'il s'agit bel et bien d'une icône, nous disons « oui » même si sa forme et sa fonction touchent et traversent parfois les limites inférieures de la désignation iconique. Le dernier cas à l'étude ici, celui du *Four Seasons Centre*, nous permettra de documenter le moment où l'icône architecturale traverse ces limites pour devenir, justement, autre chose qu'une icône.

CHAPITRE 10

FOUR SEASONS CENTRE : JACK DIAMOND À TRAVERS LES SAISONS



Figure 10.1 – Four Seasons Centre, 2012.

Nous avons évoqué, en guise de prologue à cette recherche, le statut particulier du *Four Seasons Centre for the Performing Arts* dans le contexte de la Renaissance culturelle torontoise. Né des cendres d'un gigantesque projet d'opéra avorté au début des années 1990, il est le fruit d'un travail étroit, patient et étalé sur plusieurs années entre clients et architectes pour doter Toronto d'une salle d'opéra digne des meilleures au monde sur le plan acoustique, et ce, à partir d'un budget serré et sur un site étroit légué par la province ontarienne au centre-ville.

Édifice charnière, il l'a d'abord été lorsqu'on l'a considéré comme le dernier d'une lignée de monuments sans grand éclat avant que la fièvre « iconique » s'empare de Toronto à la fin des années 1990. Mais le *Four Seasons Centre* est aussi un édifice charnière sur un autre plan, car il est le plus important des édifices de style Toronto constituant l'autre versant de la Renaissance culturelle de la ville. Il est, de plus, le plus gros équipement culturel complètement neuf construit dans ce contexte. Édifice charnière, il l'est enfin parce qu'il pose des questions relatives à la responsabilité sociale de l'architecture, un enjeu qui va apparaître avec plus d'acuité à la suite à la crise économique de 2008 qui semble marquer la fin prématurée de la parenthèse iconique à Toronto comme ailleurs. Du coup, le monument semble se (re)dresser comme une solution de rechange à des projets extravagants que nous imaginons plus coûteux et moins pratiques. Mais au-delà de ce que nous pouvons dire de cet édifice par rapport aux autres, l'œuvre de Jack Diamond, en elle-même, se montre extrêmement constante, à travers les saisons, dans sa façon de se positionner dans le monde, un trait qui la distingue des œuvres étudiées précédemment.

10.1 *Faire de nécessité vertu*

Nous ne pourrions jamais accuser Richard Bradshaw, le directeur général de la *Canadian Opera Company*, et l'architecte Jack Diamond de s'être éloignés de leur cause. Ils ont tenu à faire du *Four Seasons Centre*, une salle de spectacle confortable et à l'acoustique impeccable, et ils ont certainement réussi sur les deux plans. Leur problème, et en particulier celui de Diamond, c'est qu'une salle d'opéra a un statut distinct qui demande un traitement particulier sur le plan architectural. De tous les types de monuments, c'est sûrement l'opéra qui peut se permettre, plus que tout autre, d'agir telle une diva dans la ville, pour reprendre les termes utilisés par l'équipe éditoriale du *Toronto Star* (1999A). Dans le contexte de la Renaissance culturelle torontoise, ils ont pourtant choisi d'en faire un lieu relativement sobre, faisant fi des critiques dirigées à leur endroit et du niveau d'intérêt relativement peu élevé du grand

public pour le projet. Évidemment, les concepteurs de la salle se défendent bien d'avoir créé un édifice indigne du statut d'opéra. Mais laisser la musique guider la forme de l'édifice depuis l'intérieur et laisser le tracé urbain environnant dicter sa silhouette à l'extérieur ne sont pas des idées qui correspondent tout à fait à la façon de concevoir des édifices d'exception aujourd'hui. Pour bien comprendre les raisons qui ont poussé les concepteurs du *Four Seasons Centre* à concevoir un tel édifice, il faut retracer l'histoire de ce que certains ont appelé la « saga de l'opéra » (Court, 2005).

La *Canadian Opera Company* a été fondée en 1950. Quelques années plus tard, la jeune compagnie s'installe au *O'Keefe Centre* où elle sera locataire avec la *National Ballet School* pendant près de 40 ans. La salle de spectacle, qui s'appellera plus tard le *Hummingbird Centre* et puis, aujourd'hui, le *Sony Centre for the Performing Arts*, possède un auditorium multifonctionnel typique des constructions de l'époque. En somme, la salle est très grande pour y jouer de la musique acoustique (3 200 places), elle est dominée par des surfaces planes de béton (néfastes pour l'acoustique), et elle fait des compromis qui servent mal les besoins d'aménagement scénique de l'opéra (fosse à orchestre, plateaux, etc.). Les deux compagnies d'opéra et de ballet songent, dès les années 1970, à fonder un nouveau lieu dont elles seraient propriétaires. En 1984, il est convenu que la nouvelle *Ballet Opera House* sera construite au coin des rues Bay et Wellington sur un site réservé par le gouvernement ontarien. Les préparatifs vont bon train et un projet d'édifice aux dimensions colossales de Moshe Safdie est promu lors d'un concours d'architecture tenu en 1984. Des demandes de subventions aux deux paliers de gouvernement sont déposées en 1988 pour la somme de 140 millions \$, mais les coûts du projet ont explosé depuis la tenue du concours d'architecture. On estime alors être en mesure d'ouvrir la salle en 1994 au coût de 250 millions \$. L'arrivée du Nouveau Parti Démocrate à la tête de la province en 1990 sonne cependant le glas du projet d'opéra. Le contexte économique de récession pousse en effet le gouvernement de Bob Rae, malgré des allégeances à gauche qui le rapproche du milieu artistique, à mettre un terme à cet auguste projet.

Des travaux sont menés entretemps pour améliorer l'acoustique du *O'Keefe Centre*, mais c'est trop peu, trop tard pour la *Canadian Opera Company* (COC) qui annonce, en 1995, une nouvelle stratégie pour construire une salle sans le renfort de la compagnie de ballet (Court, 2005).

La principale nouveauté dans le projet de la COC consiste à se tourner du côté des donateurs privés pour boucler le budget de la nouvelle salle. La forme du projet va évoluer dans les années subséquentes, mais signalons que ses instigateurs ont longtemps projeté de construire une tour de bureaux au-dessus de l'opéra pour rentabiliser ses activités, ce qui traduit bien la nouvelle logique mercantile à l'œuvre derrière le projet (Knelman, 2001). Peu avant, la province ontarienne avait promis de vendre au rabais un site de choix au centre-ville (Canadian Opera Company, 1997), un cadeau considérable pour la COC, mais qui laisse quand même une marge de manœuvre réduite sur le plan financier pour mener le projet à terme¹¹¹. Nous comprenons mieux pourquoi la COC présente, en 1998, un projet de salle que nous pourrions qualifier de modeste. Craignant un nouvel échec, la compagnie conçoit en effet un nouvel édifice aux dimensions et aux coûts raisonnables dont la conception est confiée à la firme *Diamond & Schmitt* à la suite d'un bref processus de sélection. Quelques années plus tard, lorsque les gouvernements annoncent leurs investissements en culture à Toronto et consentent 25 millions \$ supplémentaires à la COC, les plans de la nouvelle salle sont prêts et les travaux de construction peuvent débiter (Canadian Opera Company, 2002). Or, pas question de revenir en arrière et d'adopter une stratégie différente : la première salle d'opéra au Canada sera modeste et fonctionnelle. Pour réaliser un mandat de cette nature, il aurait été difficile de choisir une meilleure firme que celle de Jack Diamond.

¹¹¹ Quelques années plus tard, dans la foulée des investissements massifs en culture à Toronto, *Queen's Park* finira par donner le site évalué à 31 millions \$ à la COC.

Né Abel Diamond, en 1932, l'architecte principal du *Four Seasons Centre* passe son enfance dans la ville de Durban, en Afrique du Sud. Adulte, il milite au sein d'organisations antiapartheid. Un peu au même titre que Frank Gehry, Diamond raconte avoir connu des difficultés d'intégration liées au fait d'être juif, ce qui l'a sensibilisé à la cause des Noirs dans son pays d'origine (Welsh, 2006). Un diplôme d'architecture à l'Université de Cape Town en poche, il va successivement étudier à Oxford en Angleterre puis à l'Université de Pennsylvanie pour se trouver un poste de professeur associé à l'Université de Toronto où il dirige la maîtrise en architecture de 1964 à 1970. En 1969, il se met à travailler avec Barton Myers, l'architecte de la dernière rénovation de l'AGO avant Gehry, et fonde sa propre firme en 1975 qui deviendra *A.J. Diamond, Donald Schmitt and Company* en 1989 à la suite d'un partenariat avec Schmitt, un ancien étudiant de Diamond à l'Université de Toronto. C'est au cours des années 1970, auprès du mouvement réformiste torontois, que Diamond trouve sa voie en élaborant des projets architecturaux chaleureux, fortement contextualisés et flexibles à l'usage, tels que le *Metro Central YMCA* complété en 1981. La firme travaille aussi à l'étranger et construit, en 1990, l'hôtel de ville de Jérusalem. L'approche de la firme se caractérise par le rejet d'une conception purement individualiste de l'architecture au profit du travail en équipe et d'une correspondance étroite avec les clients. Ainsi, les membres de la firme tiennent, chaque vendredi, une réunion informelle autour de pop-corn et de bières où chacun d'entre eux, des têtes dirigeantes aux stagiaires, est appelé à critiquer le travail de ses collègues. Le rejet de l'individualisme ne s'applique pas seulement à la façon de travailler au sein de la firme : les valeurs qu'ils véhiculent et la vision de la ville qu'ils prônent vont aussi dans le sens d'une valorisation de la collectivité, ce qui fera de Jack Diamond, dans les années 2000, l'un des principaux critiques de la tendance iconique à Toronto.

Le livre *Insight and on Site* (Diamond, Schmitt et Gillmor, 2008), qui présente le travail de sa firme, constitue, jusqu'à son titre, une contestation viscérale de la

tendance contemporaine à vouloir rompre la continuité des trames urbaines par l'ajout de composantes « anti-urbaines », une propension que Diamond impute à l'individualisme extrême de la société étasunienne. Puisque l'architecture iconique sert avant tout à attirer l'attention par l'emploi de procédés artistiques, on en viendrait, selon Diamond, à reléguer au second plan la question de la fonctionnalité, et à gaspiller des outils comme la conception assistée par ordinateur pour créer des formes inutilement complexes. Qui plus est, il apparaît impossible, aux yeux de Diamond, de faire école avec des architectes qui créent des édifices iconiques. S'il reconnaît par exemple que Frank Gehry est un créateur hors pair, il s'en trouve de nombreux autres qui tentent de le copier sans grand succès, et qui vont toujours demeurer second derrière le maître (Diamond et Olive, 2009). L'approche de Diamond, au contraire, se veut beaucoup plus pragmatique. Elle prend appui sur les contraintes du site, du contexte, du programme et du budget pour créer des édifices dont la beauté est indissociable de ces facteurs : « *You arrive at the sublime or poetic not by metaphor but by making virtues out of necessity. That's the secret of design* » (cité dans Ashenburg, 2006).

Diamond et ses collaborateurs appliquent cette approche à la règle dans la conception du *Four Seasons Centre*. En 2002, l'équipe de concepteurs présente une version définitive du projet d'opéra dont le coût total est évalué à 150 millions \$, soit 100 millions \$ de moins que pour l'opéra de Safdie abandonné dix ans auparavant (Knelman, 2002A). Le don substantiel de la chaîne d'hôtels *Four Seasons* (20 millions \$) donne, à ce moment-là, l'assurance de pouvoir aller de l'avant avec le projet, en plus de donner son nom à l'édifice. Suivront, dans son sillage, de nombreux donateurs qui vont boucler le budget de l'opéra à temps pour son inauguration en 2006, comme Fraser Elliot qui donne 10 millions \$ en 2003 pour apposer son nom sur l'amphithéâtre. Depuis son ouverture, la COC partage la salle avec l'École nationale de ballet qui est devenue locataire des lieux dans la nouvelle entente entre les deux compagnies. De nombreux indices semblent aujourd'hui indiquer que les spectateurs

apprécient l'expérience de la nouvelle salle (Browne, 2006). À toutes les visites qu'il a faites au *Four Seasons Centre* depuis son ouverture, Jack Diamond dit avoir reçu des éloges de la part de spectateurs pour la qualité de son travail (Jack Diamond, communication personnelle, 21 juin 2011). Mais peut-on dire pour autant qu'il a conçu la salle d'opéra dont Toronto avait exactement besoin?

De l'extérieur, Le *Four Seasons Centre* pourrait être décrit comme la mise en commun de deux masses possédant un caractère opposé : la salle de concert en elle-même, isolée de son environnement urbain jusque dans ses fondations, puis deux excroissances entièrement vitrées et ouvertes à la rue, une première située à l'étage du côté de la rue Queen, et une seconde bien plus importante agissant comme aire d'accueil à l'avant de l'édifice. Les trois murs de briques noires qui recouvrent l'auditorium suivent le tracé de la rue et rompent avec la forme semi-circulaire des gradins que nous devinons cependant au niveau du toit. À cause de ces murs opaques, l'édifice est pratiquement fermé à la rue sur un flanc et à l'arrière, ce qui constitue, comme nous le verrons bientôt, l'aspect le plus critiqué du *Four Seasons Centre*¹¹². Ces parois austères cachent une salle en fer à cheval de 2000 places étagées sur cinq niveaux où 73 % des spectateurs se trouvent à moins de 30 mètres de la scène, comparativement à 62 % des spectateurs au *Sony Centre for the Performing Arts* (Litter, 2003). Conçue avec l'aide de l'acousticien britannique Bob Essert, la salle a été modulée en cours de conception de manière à offrir des conditions d'écoute et une visibilité optimale jusque dans les dernières rangées. Les concepteurs ont aussi pris soin d'isoler complètement la salle du reste de l'édifice en la posant sur des centaines de coussins de caoutchouc qui empêche les bruits de la ville, et en particulier, ceux de la ligne de métro qui passe sous l'opéra, de pénétrer dans la salle. Esthétiquement, l'auditorium est sobre et moderne avec ses touches de bois clair et ses formes

¹¹² Une canopée de verre a été prévue du côté sud de l'édifice. On a cependant décidé d'économiser 500 000 \$ en annulant sa construction tout en laissant la possibilité de la bâtir un jour si les budgets le permettaient (Knelman, 2006A).

curvilignes. Le seul geste sculptural se trouve au plafond où une structure en plâtre évoquant les anneaux de Saturne sert de panneau acoustique, en plus de cacher une régie d'éclairage et des équipements de ventilation.

Jack Diamond a souvent décrit son opéra comme un œuf dans un nid, l'œuf étant la salle elle-même, le nid étant les sections réservées à l'accueil du public. De fait, dans les espaces d'accueil, le souci de fermer l'édifice sur lui-même est renversé et les spectateurs sont offerts en spectacle à la rue. La *Donor Room*, qui se trouve du côté de Queen, est une salle accessible à certains spectateurs pendant les entractes, et permet de voir l'activité de la rue et de contempler *Osgoode Hall* qui se trouve tout près. Mais la pièce de résistance de l'édifice se trouve à l'avant de l'édifice, où un immense foyer vitré, la *City Room*, couvre la quasi-totalité de l'édifice. L'entrée du foyer, modeste en dimension, se trouve à son extrémité nord, tout près de la sortie du métro. Cette disposition correspond à la conception « démocratique » de l'opéra de Diamond. Il refuse en effet de pourvoir l'édifice d'un *piano nobile* comme dans les opéras classiques où les élites bénéficient d'une entrée de choix au centre de l'édifice, tandis que les spectateurs ordinaires pénètrent par des entrées périphériques. Une fois à l'intérieur de la *City Room*, les spectateurs assis aux balcons prennent l'ascenseur ou gravissent des escaliers monumentaux en bois et en verre pour attendre la salle de spectacle dont l'arrière forme une paroi bombée recouverte de lattes de bois. Ces escaliers hybrides sont également conçus pour former des estrades lors des différents concerts – gratuits, pour la plupart – tenus dans la *City Room*.

En somme, les matériaux utilisés, le design minimaliste et moderne, ainsi que l'emploi du procédé d'espace lanterne font du *Four Seasons Centre*, un exemple parfait du style Toronto (Stanwick et Flores, 2007, p. 49). Reste maintenant à savoir comment cet édifice a été conçu et perçu sur le plan iconique, soit en analysant la façon dont différents intervenants décrivent son intégration au contexte ainsi que l'effet rétroactif attendu sur lui.

10.2 *Forme iconique du Four Seasons Centre*

10.2.1 *Rapport extérieur/édifice*

Nous constatons, sans grande surprise, que des quatre édifices étudiés dans cette recherche, le *Four Seasons Centre* est celui qui présente la rupture avec l'environnement urbain la plus faible. Quoi qu'en dise le critique d'architecture du *Toronto Star* Christopher Hume (2007B), le nouvel opéra n'est pas perçu comme étant indifférent à son contexte. Les observateurs estiment généralement que la partie qui lui tourne le dos – l'enveloppe de la salle – a été pensée comme un sanctuaire dédié à la musique, tandis que le foyer entièrement ouvert à la rue rééquilibre l'ensemble de la composition. Or, la position de Hume consiste plus précisément à dire que le *Four Seasons Centre* offre le spectacle d'un monument austère dans un lieu qui commande plutôt une présence extraordinaire. En ce sens, oui, nous pouvons parler d'indifférence au contexte, et c'est bien là toute l'ambiguïté que soulève l'étude de cet édifice selon les critères établis pour évaluer le rituel de mise en forme des édifices iconiques.

Nous avons entrepris dans cette recherche d'évaluer l'opposition au contexte comme premier critère définissant la force d'une icône et sa capacité à agir rétroactivement sur cet environnement. Or, nous avons bien pris soin de penser le « contexte » de manière flexible en l'étendant de l'environnement urbain immédiat jusqu'à la culture entendue de manière élargie. Suivant cette logique, nous constatons qu'à défaut de constituer un réel agent de changement dans la ville, la mise en récit du *Four Seasons Centre* s'oppose néanmoins à un contexte culturel plus large encore, celui de la spectacularisation de l'architecture en vogue dans les années 2000. Jack Diamond s'en prend rarement directement à ses collègues architectes, mais décrit quand même le travail de Daniel Libeskind au ROM comme de « l'architecture

égoïste » (Jack Diamond, communication personnelle, 21 juin 2011), et ne peut s'empêcher d'utiliser le mot *Crystal* lorsqu'il critique le procédé par lequel on crée un édifice à partir d'une métaphore (Ashenburg, 2006). Par opposition, l'architecte décrit son opéra de manière bien différente : « *The experiential quality of its special nature is far more significant than something that is like a joke. The second time you hear a joke, it's not funny* » (Jack Diamond, communication personnelle, 21 juin 2011). Ces propos traduisent bien un second paradoxe soulevé par l'étude de cet édifice. Il semble en effet que les concepteurs de l'opéra, malgré leur opposition franche à des procédés de mise en forme individualistes et socialement irresponsables, ne sont pas prêts pour autant à décrire le *Four Seasons Centre* comme un édifice modeste. Diamond dit à ce sujet :

This is a building of durability and power. Trust me. That's not modest. But it's not of the kind of novelty that comes from the kind of attitude of throwing glass beads in front of savages (cité dans Kuitenbrouwer, 2006).

Nous comprenons ici que le geste posé par l'ajout d'un tel édifice s'inscrit dans la durée. Un jour, nous dit l'architecte, nous serons en mesure de le reconnaître. Les édifices iconiques, à l'inverse, seront alors perçus, à l'instar du Stade olympique de Montréal, comme des « *symbol[s] of failure and excess* » (Diamond, Schmitt et Gillmor, 2008 p. 233). Soit. Mais, la question se pose, cet opéra tout imbibé d'une conception utilitaire de l'architecture possède-t-il un pouvoir évocateur suffisant pour en faire un point de repère dans la ville?

Il semble qu'en général, on hésite à lui reconnaître cette prestance. À un discours officiel très pragmatique où le mot d'ordre est le respect du continuum urbain (Jack Diamond, communication personnelle, 21 juin 2011), les observateurs répondent que le *Four Seasons Centre* n'a pas un statut d'édifice exceptionnel. On reconnaît bien, à l'occasion, que le *City Room* est un lieu qui sort de l'ordinaire (Rochon, 2002), ou que le soin apporté aux détails et l'élégance du concept sont de qualité supérieure (Martin, 2005), mais sans plus. En réalité, les observateurs

concèdent pour la plupart que le discours des concepteurs est juste lorsqu'ils disent que l'édifice se fond dans le contexte. Or, c'est à ce point que le raisonnement de plusieurs observateurs franchit une limite que les concepteurs, eux, ne vont jamais franchir, en disant que le contextualisme du *Four Seasons Centre* se trouve en deçà du seuil de distinction attendu d'un opéra. Peter Kuitenbrouwer rapporte à cet effet les propos d'un architecte torontois ayant déjà travaillé avec Jack Diamond, mais qui exprime néanmoins son malaise par rapport au *Four Seasons Centre* : « *An opera house should be the raisin in the rice pudding in the context of urbanity. There's something not quite there in that place* » (Kuitenbrouwer, 2006). De nombreux commentaires abondent dans le même sens : l'édifice est « *too willing to blend in, too reticent to make a statement* » selon le *Toronto Star* (Toronto Star, 1999A), il souffre d'un « *lack of buzz* » selon le professeur émérite de l'Université de Toronto Larry Wayne Richards (cité dans Martin, 2003), et sa façade est décrite comme étant « prosaïque » par le correspondant culturel du *Globe & Mail*, Ray Conlogue (2003). Mais le principal problème vers lequel pointent ces constats, c'est qu'un tel monument, en se situant en deçà des attentes placées en lui sur le plan symbolique, tend à disparaître dans la ville :

In the hurly-burly of rush-hour trafic on University Avenue, you can zip by unaware that you are passing one of the most important performing arts spaces ever built in this country (Martin, 2005).

Il ne s'agit évidemment pas d'un constat partagé par tous, comme nous l'avons mentionné précédemment. Retenons également le fait que ces opinions ont été exprimées dans un contexte de boom immobilier où la retenue et le respect de l'échelle urbaine ne trônaient pas au sommet des priorités. Signalons enfin que certains observateurs placent des attentes démesurées dans le *Four Seasons Centre* parce qu'ils rêvent d'une salle d'opéra à Toronto depuis les années 1970. N'empêche, il demeure difficile de faire pire, pour un monument, que de disparaître dans son contexte. Le pari de la direction du *Canadian Opera Company*, en confiant son mandat à Jack Diamond, présente surtout le risque, en somme, de susciter

l'indifférence du grand public devant l'inexpressivité relative de l'édifice, un problème qui ne semble pas déranger outre mesure l'architecte pour qui les villes sont faites de continuités, pas de discontinuités (Rochon, 2006).

10.2.2 Articulation édifice/programme

Si les concepteurs du *Four Seasons Centre* n'arrivent pas à convaincre les observateurs que l'édifice constitue une présence à la fois exceptionnelle et contextualisée dans Toronto, c'est surtout parce que leur véritable champ de bataille se trouve ailleurs. De fait, ils arrivent bien plus aisément à défendre leur point de vue lorsqu'ils s'en tiennent à l'argument selon lequel l'opéra a été conçu entièrement au profit de la musique. Ici, nul doute que le contenu a précédé la forme dans la conception de la salle d'opéra, et qu'une relation tendue entre l'enveloppe de l'édifice et son programme ne fait pas partie des problèmes du *Four Seasons Centre*, comme nous avons pu le constater au ROM ou, dans une moindre mesure, à l'OCAD. Soulignons à cet effet qu'une seule critique a été relevée concernant l'inadéquation de la forme de l'édifice par rapport aux exigences du programme : pour Lisa Rochon du *Globe & Mail*, l'escalier monumental qui habille le *City Room* est contraignant pour certains spectateurs qui peinent à monter cinq étages – ou qui ont peur de gravir des escaliers en verre – quand les ascenseurs sont bondés lors des concerts (*Ibid.*, 2006).

Si les critiques se font rares en ce qui concerne les aspects techniques de leur édifice, les concepteurs n'iront pas pour autant jusqu'à dire qu'ils ont fait fi de toute considération esthétique dans la conception de l'opéra. Or, comme l'indique Jack Diamond, « *I wanted the house to have a presence, but to be not more important than the opera itself* » (Collins, 2006). Cette vision trouvera un écho particulier du côté du directeur général de la *Canadian Opera Company*, Richard Bradshaw, connu avant

tout pour sa carrière de chef d'orchestre¹¹³. Entre autres initiatives menant à la conception de l'opéra, Bradshaw visitera de nombreuses salles d'opéra à travers le monde en compagnie de Jack Diamond et de Bob Essert, l'acousticien du projet, de manière à s'entendre avec eux sur le traitement acoustique désirée (Conlogue, 2003). L'architecte insistera quant à lui sur l'importance de créer une sensation d'intimité dans la salle en rapprochant les spectateurs de la scène (Hume, 2002D). D'autres exemples montrent enfin que la forme de l'édifice suit rigoureusement la fonction, depuis l'absence de ligne droite dans la salle pour des raisons acoustiques (Ashenburg, 2006), jusqu'au système de climatisation adapté au contexte canadien¹¹⁴. Or, rien ne manifeste davantage cette ligne directrice que le fait d'avoir décomposé l'édifice et d'avoir donné à chaque composante son expressivité propre. L'image de l'œuf dans un nid est finalement la plus adéquate pour décrire la forme iconique de cet édifice dont la réussite, à terme, devra s'appuyer sur la qualité de l'expérience qu'elle propose à ses spectateurs.

10.3 Fonction iconique du Four Seasons Centre

10.3.1 Régénération du cadre bâti

Un passage tiré du livre *Insight and On Site* résume en quelque sorte la position de la firme *Diamond & Schmitt Architects* quant au rôle de l'architecture dans la régénération urbaine. Les auteurs se demandent comment intervenir dans un environnement urbain délabré et étudient l'option consistant à provoquer le milieu par l'ajout d'un élément architectural contrastant :

¹¹³ Richard Bradshaw est mort subitement d'une crise cardiaque le 15 août 2007, soit un peu plus d'un an après l'inauguration du *Four Seasons Centre*.

¹¹⁴ Le système de climatisation de la salle est conçu pour être parfaitement silencieux. Or, comme les sorties d'air se trouvent au sol, les concepteurs ont réfléchi à un système de vestiaire assez efficace pour que les spectateurs, durant l'hiver, n'obstruent pas les sorties d'air avec leurs gros manteaux (Court, 2005).

An iconic approach might exacerbate unfortunate truths : The surrounding structures are architecturally indifferent and poorly sited. But design can also be a way to make sense of existing buildings (Diamond, Schmitt et Gillmor, 2008, p. 26).

Nous comprenons ici ce qui sera sous-entendu ailleurs : Jack Diamond et ses partenaires ne croient pas que leur rôle consiste à transformer la dynamique sociale dans un quartier ou dans une ville. Tout au plus, dira Diamond, les architectes sont-ils en mesure de protéger ce qui fonctionne déjà dans un secteur, une position similaire à celle adoptée par Jane Jacobs dans *The Death and Life of Great American Cities* (Jacobs, 1961). À cet égard, Diamond se montre très sceptique envers l'effet Bilbao. Il plaisante, par exemple, sur le fait que les gens qui se rendent dans la ville basque ne semblent jamais se rappeler de ce qu'ils ont vu dans le musée de Frank Gehry, soit parce que l'exposition présentée était d'un intérêt minime, ou bien, parce qu'ils ont visité le musée sans même y pénétrer, ce qui démontre la futilité de l'attrait que l'édifice exerce (Diamond et Olive, 2009). Pour Diamond, le rôle de l'architecture se limite au périmètre occupé par les édifices dans une ville. Ainsi, la principale contribution du nouvel opéra dans l'amélioration du cadre bâti serait le fait d'ajouter un nouvel équipement culturel de premier plan dans la ville. La COC reconnaît en ce sens que l'opéra peut être perçu comme une institution élitiste, ce qui les a menés à concevoir un espace d'accueil agissant comme le prolongement de l'espace public de la ville (Everett-Green, 1999). La transparence de la *City Room* est pour beaucoup dans l'accessibilité de l'édifice : le fait de voir l'activité mondaine à l'intérieur lorsqu'il y a concert permet d'animer le spectacle de la rue (Collins, 2006), et lance un message inclusif selon lequel tous sont invités à venir assister à un opéra s'ils le désirent (Stanwick et Flores, 2007, p. 49).

Tous les observateurs, cependant, ne sont pas du même avis : certains considèrent en effet que la Renaissance culturelle torontoise constituait une bonne occasion d'oser quelque chose de nouveau dans l'interaction avec le cadre bâti, un

domaine où le *Four Seasons Centre* est en retrait par rapport aux autres icônes étudiées ici, ce qui relativise évidemment la portée de son effet bénéfique sur la rue (Hume, 2005B). D'autres considèrent, comme Lisa Rochon, que la *City Room* aurait dû faire face à la rue Queen – la vraie artère « urbaine » du secteur – au lieu d'être orientée vers la très protocolaire University Avenue (Rochon, 2002). Dans cette optique, l'opéra réussit tout au plus à améliorer une portion de rue qui n'est même pas la plus achalandée du quadrilatère.

10.3.2 Transformation identitaire

Ce qui vient d'être dit à propos de la capacité transformatrice du *Four Seasons Centre* sur son environnement urbain pourrait être transposé presque à l'identique au niveau du rapport établi entre l'opéra et l'identité torontoise. Là où l'OCAD provoque cette identité, où le ROM interpelle violemment une de ses facettes et où l'AGO manœuvre entre les deux, le *Four Seasons Centre* semble plutôt s'immiscer discrètement dans le débat en optant pour la continuité. Or, puisqu'il existe, comme nous le disons, différentes facettes à l'imaginaire torontois, le fait de s'inscrire dans la continuité interpelle différemment ceux qui souhaitent voir la ville rivaliser à l'échelle internationale, et ceux qui désirent mettre en valeur son unicité. Symboliquement, l'ajout d'un équipement urbain aussi exceptionnel qu'une salle d'opéra construite dans le style Toronto devrait logiquement répondre aux aspirations des uns et des autres, mais nous constatons rapidement qu'il n'est pratiquement jamais question, dans notre échantillon, de l'articulation entre ce monument et l'évolution de l'imaginaire de la ville. Cette situation s'explique, d'une part, par la teneur du discours des concepteurs qui déborde rarement d'une description très pragmatique de l'édifice pour expliquer son effet sur la ville. Nous peinons ainsi à trouver une description imagée de la « valeur ajoutée » de l'édifice sur l'imaginaire torontois. D'autre part, les observateurs ne semblent pas particulièrement inspirés par cet édifice. Ils voient rarement l'occasion de le reconsidérer à l'aune d'une

réaffirmation de l'identité torontoise, sans parler d'y voir un monument qui pourrait *transformer* cette identité.

Bien sûr, on reconnaît de part et d'autre l'apport positif de l'ajout d'une vraie salle d'opéra pour Toronto. Le donateur Isadore Sharp souligne à cet effet que toutes les villes de premier plan possèdent un opéra (Knelman, 2002A), tandis que Jack Diamond parle du taux d'occupation de 98 % après cinq saisons de la COC et de l'âge moyen des abonnés qui décroît constamment (Jack Diamond, communication personnelle, 21 juin 2011). Hormis le fait de positionner Toronto comme destination d'opéra, rien n'indique cependant que le monument pointe vers quelque chose de nouveau sur le plan symbolique. Les énoncés s'en tiennent surtout à dire que le *Four Seasons Centre* renforce le caractère propre à la culture locale. Robert Ouelette, par exemple, voit un trait typiquement « canadien » dans le fait que ce haut-lieu de la sociabilité « *elevates the audience to the level of players* » (Ouelette, 2006). Jack Diamond abonde dans le même sens en affirmant qu'un autre trait typiquement canadien est le désir d'entretenir des rapports de bon voisinage (Ashenburg, 2006), une valeur inscrite dans le projet même de l'opéra selon Michael Crabb qui y voit un « *masterpiece of very Canadian moderation* » (Crabb, 2006). Enfin, Diamond considère qu'une valeur chère aux architectes torontois est la durabilité, ce qui s'oppose évidemment à l'idée de créer des monuments tape-à-l'œil (Diamond et Olive, 2009). Dans la même allocution, Diamond rappelle la triste tendance observée dans les années 1970-1980 alors que Toronto voulait être reconnue comme une *World-Class City* en construisant un centre-ville de plus en plus haut, ce qui aurait eu comme effet, sans le contrepoids du mouvement réformiste, d'en faire un Manhattan de second ordre. Certes, diront certains, mais un opéra possède un statut particulier qui commande un geste architectural plus audacieux. Or, comme le rappelle Christopher Hume (2002D), « *in Toronto, making a spectacle of oneself is still considered bad form* », ce qui joue paradoxalement en défaveur du nouvel opéra : « *it has failed to become a symbol* » (Hume, 2002B). Certains dirons toutefois, comme

Katherine Ashenburg (2006), que l'édifice présente un bon équilibre entre la modestie et l'exubérance, mais dans l'ensemble, le constat est à peu près le même partout : le *Four Seasons Centre* s'inscrit en continuité avec la tradition torontoise et canadienne, ce qui l'exempt d'agir comme un agent de transformation dans l'imaginaire de la ville.

10.4 Conclusion – Un monument à la communauté

Voici un dernier tableau résumant la valeur iconique accordée au *Four Seasons Centre* :

Tableau 10.1 – Valeur iconique du *Four Seasons Centre*

Axiomes	Relation attendue	Concepteurs - Clients	Public - Critiques
Forme iconique (Autopoïèse)	Rupture entre l'édifice et l'extérieur	<i>Faible</i>	<i>Nulle</i>
	Désarticulation entre l'édifice et l'intérieur	<i>Nulle</i>	<i>Nulle</i>
Fonction iconique (Rétroaction)	Régénération sur le cadre bâti	<i>Faible</i>	<i>Nulle</i>
	Transformation de l'identité	<i>Nulle</i>	<i>Nulle</i>

À la vue de ces résultats, il ne fait pas de doute que le *Four Seasons Centre* est un édifice bien différent de ce qui est entendu d'ordinaire comme de l'architecture iconique. La facture esthétique de l'édifice laissait entrevoir un tel résultat; l'étude de la mise en récit des concepteurs et des observateurs le confirme d'une manière plus marquée encore. L'édifice n'est jamais décrit comme étant en rupture avec son environnement, ce qui l'empêche *de facto* d'agir comme un agent de changement sur lui. Comparativement aux autres édifices étudiés précédemment, cette soustraction à la nature performative de l'icône pourrait presque laisser croire que le *Four Seasons Centre* ne se soucie guère d'améliorer la ville autour de lui et se contente de remplir sa fonction de salle de concert. Jack Diamond, par exemple, ne parle pratiquement jamais de l'apport du *Four Seasons Centre* à l'amélioration du sort de la collectivité torontoise ou canadienne. Or, nous savons pourtant que ce souci est au cœur de son œuvre. Ce qui se trame plutôt derrière ce renversement, c'est une conception différente de l'architecture où le monument laisse à ses usagers le soin de lui donner un sens plutôt que de leur imposer un message.

Dans cette perspective, tout ce qui est dit à propos de l'architecture est articulé différemment. Ainsi, les concepteurs de l'édifice tiennent compte du contexte, mais toute description abstraite de celui-ci est écartée d'emblée. La trame urbaine n'est plus un canevas neutre et régulier sur lequel l'objet exceptionnel se pose, mais devient plutôt une réalité positive faite de variations diverses (d'ambiance, de gabarit, de matériaux, etc.) et dans laquelle la nouveauté s'insère, et ce, idéalement, sans créer de fractures supplémentaires. Or, puisque le monument n'est pas décrit comme une extraction du contexte, on n'a plus à décrire ce qui le distingue, et donc, ce *à partir de quoi* on le distingue. En somme, il n'y a plus de généralisations symboliques desquelles l'édifice se soustrait. Paradoxalement, nous nous retrouvons donc avec un monument contextualisé qui semble moins obsédé par son contexte que les « vrais » édifices iconiques.

Tout compte fait, ce qui semble disparaître presque entièrement avec le rituel de mise en forme de cet édifice, c'est le double mouvement décrit précédemment d'autopoïèse à partir de l'opposition au contexte, et de rétroaction sur celui-ci. Ce que nous retrouvons à la place, c'est un édifice neutre et ouvert aux interprétations les plus diverses aux yeux des Torontois. Or, à défaut d'imposer un message sur le plan symbolique, l'édifice nous rappelle une leçon essentielle concernant l'architecture. De fait, il ne faudrait pas oublier qu'à l'écart des débats concernant sa valeur symbolique, l'édifice livré est parfaitement fonctionnel, ce qui constitue une assise éthique importante de la pratique architecturale, comme nous l'indique depuis longtemps la triade vitruvienne. Pour toutes ces raisons, nous disons qu'il s'agit d'un monument à la communauté, un acte de foi envers sa capacité à s'autodéterminer sur le plan des représentations et à investir, à sa façon, les monuments qui lui donnent sens. Le dilemme soulevé par le *Four Seasons Centre* à propos de cette conception du monument consiste à trouver le point de bascule à partir duquel la neutralité et la réserve font place à la banalité. Une fois ce point franchi, l'architecture n'inspire plus et peut donc difficilement pénétrer dans l'imaginaire de la collectivité en tant que

point d'ancrage identitaire. En ce sens, le pari de Jack Diamond se situe dans le temps long : par delà les sautes d'humeur qui font osciller les Torontois entre ses tendances expansionniste et protectionniste, le mieux consiste encore, selon lui, à garder le cap sur une conception peut-être plus prosaïque de l'architecture, mais dont on peut difficilement dire qu'elle ne rend pas service à la communauté, contrairement à de nombreuses icônes architecturales devenues désuètes au bout de quelques saisons seulement.

Si nous concevons aisément que cet édifice aux formes conventionnelles pourra survivre au passage des modes architecturaux, il reste cependant difficile à dire s'il engagera suffisamment l'imaginaire urbain pour qu'un jour, il soit considéré comme un point de repère dans la ville. Pour l'instant, nous pouvons seulement dire que si ce quatrième édifice à l'étude disparaît presque entièrement du radar de notre définition de l'architecture iconique contemporaine, il n'en est pas moins important dans notre étude puisqu'il révèle les contours du rituel iconique sur lequel nous allons revenir maintenant en guise de conclusion.

CONCLUSION

DES MONUMENTS DANS LES ABÎMES DES REPRÉSENTATIONS SOCIALES

À la base de cette étude sur l'architecture de la Renaissance culturelle torontoise, nous nous sommes positionnés quant au phénomène de l'architecture iconique en avançant l'hypothèse qu'elle se caractérise par une mise en forme particulière où c'est le rituel d'extraction du contexte et l'effet de rétroaction qui distingue et détermine ces édifices. Il semble à cet effet que l'étude que nous venons d'effectuer sur quatre édifices-clefs de la Renaissance culturelle torontoise nous a permis de constater que la question du contexte est bel et bien au cœur de la mise en récit de l'architecture iconique. Nous avons ainsi été en mesure d'effectuer une rare coupe transversale dans le phénomène iconique contemporain en observant des édifices qui, au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de l'idéal-type de l'icône architecturale, s'enfoncent dans leur environnement urbain, et se définissent de moins en moins en opposition à celui-ci.

Nous allons tenter, en guise de conclusion, de répondre à deux questions soulevées dans le cadre de cette recherche. La première concerne notre cas à l'étude : rappelons que la question de recherche énoncée précédemment consistait à se demander quel était le sens connoté des édifices de la Renaissance culturelle torontoise. Nous avons partiellement répondu à cette question pour chaque édifice en évoquant ce qu'ils représentent isolément, mais il semble également qu'un sens différent émerge lorsque nous les considérons collectivement. Une seconde question sera abordée ici et tentera, à partir des résultats obtenus dans notre étude de cas, de saisir le sens de l'architecture iconique dans le développement de la pratique architecturale ainsi que dans son rapport à la société contemporaine. En somme, si ces monuments sont bel et bien définis par leur extraction à partir de leur contexte, que

disent-ils sur notre époque et comment se distinguent-ils des modes de représentation institutionnels antérieurs ou concurrents?

Jusqu'à maintenant, nous avons décrit l'imaginaire urbain comme un matériau unique duquel les icônes architecturales se distinguent. Or, le cas torontois nous a montré que divers monuments identifiés comme des icônes se positionnent différemment par rapport à lui. Pourquoi en est-il ainsi? Il semble que la réponse à cette question fondamentale soit double. D'abord, nous statuons que l'opposition à l'imaginaire urbain est plus forte dans les édifices plus spectaculaires, tandis qu'elle diminue graduellement lorsque les édifices n'utilisent pas les mêmes procédés de démarcation dans la ville. Nul doute à cet effet que les quatre édifices étudiés se positionnent différemment par rapport à la ville selon leur double degré d'exclusion et de rétroaction sur l'environnement. L'essentiel de l'étude que nous avons menée s'est attaché à détailler cette variation. Or, si ces édifices se distinguent sur la forme, ils n'en demeurent pas moins très similaires sur le fond dans la mesure où ils posent la même question; à savoir, comment le monument doit-il se positionner par rapport à l'imaginaire urbain dans un contexte de crise sur le plan des représentations collectives? De fait, si un édifice comme le *Four Seasons Centre* se positionne différemment par rapport au contexte, cette préoccupation n'est pas moins présente ici qu'ailleurs, et il devient délicat de dire que le monument emploie une matrice réflexive vraiment différente qu'au ROM, par exemple. Or, si leurs réponses varient autant, c'est aussi parce que cet imaginaire torontois n'est pas un matériau unique, comme nous venons de le dire, mais possède plusieurs facettes que les monuments font réfléchir différemment.

Dans le chapitre 4, nous avons exploré l'imaginaire urbain torontois en dégageant six couches superposées au cours de son histoire qui forment sa composition actuelle. Aux fins de l'exercice auquel nous allons nous soumettre maintenant, c'est-à-dire évaluer comment les édifices étudiés se positionnent par

rapport aux composantes de cet imaginaire urbain, il apparaît que le niveau de détail apporté par ces six caractérisations de Toronto est bien trop élevé pour qu'on puisse établir des liens significatifs avec les monuments contemporains à l'étude. Nous allons donc réduire ces six caractérisations aux deux tendances expansionniste et protectionniste dont nous avons parlé déjà, et qui ont marqué toutes les étapes de l'évolution de la ville. Rappelons qu'une première tendance qualifiée d'expansionniste consiste à voir la ville comme étant inférieure aux autres, ce qui conduit à des actions visant à la positionner plus favorablement à une échelle supérieure. À travers l'histoire de la ville, trois caractérisations s'inscrivent dans cette tendance : *Muddy York*, qui désigne une capitale ambitieuse mais dépourvue de charme, *The City that Works*, qui désigne le triomphe du passage à la modernité de la ville tout en révélant une tendance à l'autodépréciation, ainsi que la *World-Class City*, qui encapsule le désir de se distinguer de son statut de métropole canadienne pour rejoindre le cercle exclusif des villes globales. La tendance protectionniste, quant à elle, correspond à une vision de Toronto où le sentiment d'infériorité fait place à une confiance en soi qui conduit à des actions soulignant la singularité de la ville. Cette tendance a également marqué trois caractérisations de la ville à travers son histoire : la désignation *Toronto the Good* parle d'une ville puritaine, mais vertueuse pour les mêmes raisons, celle de *City of Neighbourhoods* décrit la redécouverte des qualités intrinsèques de Toronto après des années de modernisation effrénée, alors que *Torontopia* désigne le regain d'intérêt pour la culture locale au cours des années 2000. Notons que la dernière désignation, *Torontopia*, a aussi la particularité de participer aux deux tendances expansionnistes et protectionnistes tant elle décrit un mouvement de réappropriation autant qu'un mouvement de transformation identitaire, ce qui est vrai également, dans une certaine mesure, de la *City of Neighbourhoods* si l'on considère la radicalité des idées du mouvement réformiste à son apparition dans les années 1960 et 1970. Notons également que la dualité entre les deux tendances à travers l'histoire ne décrit pas une stricte succession d'idéaux différents : il s'agit plutôt d'une dialectique où les deux pôles dialoguent

entre eux et participent en commun à l'évolution de la ville. Ce qui nous apparaît intéressant dans le cadre de cette étude, c'est que nous pouvons réinterpréter le sens connoté des monuments de la Renaissance culturelle torontoise précisément dans le rapport de filiation et d'opposition qu'ils entretiennent avec ces deux tendances. Voici ce qu'on peut en dire pour chaque édifice à l'étude.

La particularité du travail de Will Alsop à l'OCAD est d'avoir érigé un monument qui se distingue complètement de toute tradition torontoise. D'une part, l'architecte prend ses distances par rapport à l'expansionnisme ayant mené autrefois à la construction d'édifices démesurés qui, au fond, traduisaient surtout le sentiment d'insécurité de la ville. La démesure du *Sharp Centre for Design* est d'un tout autre ordre, alors que le jeu entretenu avec la ville consiste non pas à *impressionner*, mais bien à *étonner*. L'OCAD s'oppose également à la tendance protectionniste dans la mesure où il teste explicitement la tolérance à la nouveauté des Torontois. En revers, nous savons également que certaines valeurs chères aux Torontois ont été respectées dans la conception du pavillon (comme la consultation du voisinage), mais le message principal lancé par cette boîte pixélisée suspendue sur des pilotis en demeure un de distinction. Ainsi, les dispositions de l'OCAD par rapport à l'imaginaire local en font une icône *isolée* dans la ville, un édifice au caractère foncièrement et obstinément autonome.

Dans le cas de l'expansion du ROM par Daniel Libeskind, nous assistons plutôt à un rapport à l'imaginaire local qui est, à la fois, favorable à la tendance expansionniste de la ville, et défavorable à sa tendance protectionniste. Libeskind distingue, en effet, le « nouveau Toronto », tolérant à la nouveauté, d'un « vieux Toronto », celui-là empêtré dans la peur. C'est d'ailleurs parce qu'il met ces deux tendances face à face que le Crystal fait l'objet d'une telle polémique. Comme le rappelle Christopher Hume (2002B), « *The project has become a symbol of Toronto's aspirations as well as its fears* ». Pour justifier leur position, les concepteurs du ROM

prennent soin de replacer l'édifice dans une lignée de monuments torontois qui ont défié les conventions à leur époque, comme l'hôtel de ville, ce qui est conséquent avec la façon dont le ROM pourrait être considéré dans le futur. Or, contrairement à l'OCAD qui conserve une autonomie maximale par rapport aux deux tendances de l'imaginaire torontois, la transformation du ROM porte la marque de la rupture entre les deux tendances : elle est incarnée par le choc entre le *Crystal* (tendance expansionniste) et les anciennes parties du musée (tendance protectionniste). Cette mise en forme contrastée explique pourquoi le monument est peu apprécié au sein du mouvement *Torontopia* où il fait figure d'étranger opposé à une production culturelle locale qui cherche, justement, à se (re)définir en interrogeant ses origines. Le *Crystal*, au contraire, porte la marque d'une dissociation avec l'autre tendance dans l'imaginaire torontois, et ce, même si le discours des concepteurs s'attache à nous montrer les choses différemment. Nous disons donc que le ROM est une icône *désunie* par rapport à l'imaginaire local, mais que le traitement différencié qu'elle réserve à ses deux facettes conditionne sa force d'évocation et en fait l'édifice qui, peut-être plus que tout autre, a marqué les esprits à Toronto dans la dernière décennie.

Le cas de l'intervention de Frank Gehry à l'AGO est un peu particulier, car nous ne sommes plus ici devant un positionnement clair par rapport aux deux composantes de l'imaginaire torontois. Or, une adhésion relative aux deux tendances n'empêche pas les preuves circonstanciées d'indiquer qu'il s'agit d'un monument plus protectionniste qu'expansionniste. Rappelons en ce sens que Gehry, malgré une carrière d'innovateur en architecture, a surtout cherché à créer un édifice à l'image du *Toronto the Good* qu'il a connue dans les années 1940. Le contraire aurait bien pu se produire : un budget supérieur et un site moins encombré auraient pu permettre à Gehry de s'exprimer avec toute l'expressivité qui l'a rendu célèbre. Mais ce n'est pas ce qui s'est produit ici. La transformation de l'AGO s'avère être au diapason d'une sensibilité toute torontoise où l'on respecte la déclinaison monumentale. Bien sûr, l'édifice porte aussi le germe d'un désir d'expansion de la ville, et c'est d'ailleurs

dans les milieux où l'on souhaite redorer le blason de la métropole que l'architecte a été le plus désiré, mais la version définitive du projet exprime surtout le fait de rendre une bonne ville encore meilleure, plutôt que de se distancier de ce qui existe déjà. Ainsi, nous sommes amenés à considérer l'AGO comme un monument où le risque est bienvenu, mais où l'innovation n'est pas destinée à choquer comme au ROM. La croissance qu'incarne l'AGO est mature, basée sur la confiance en soi, et donc à mille lieues d'un exercice témoignant du sentiment d'infériorité des Torontois. Pour toutes ces raisons, nous disons que l'AGO est une icône *rétractée* par rapport à l'imaginaire torontois; c'est un monument humble qui fait le pont entre les tendances protectionniste et expansionniste, et c'est pour cette raison qu'il est l'édifice le plus à l'image du mouvement *Torontopia* parmi les quatre à l'étude ici.

Le dernier édifice à l'étude, le *Four Seasons Centre*, s'inscrit sans aucun doute en continuité avec la tendance protectionniste dans l'imaginaire de la ville. L'adhésion de Jack Diamond au mouvement réformiste dans les années 1970 et son alignement sur la pensée de Jane Jacobs constituent évidemment des preuves tangibles de cette filiation. Or, il semble que, dans une certaine mesure, le nouvel opéra s'inscrit également en continuité avec la tendance expansionniste de la ville, ce qui en ferait un monument entièrement ouvert aux deux tendances de l'imaginaire torontois. D'une part, nous reconnaissons tous les signes du protectionnisme torontois dans le fait de construire un édifice agissant comme un bon voisin et s'insérant parfaitement dans la grille urbaine. La foi dans les institutions de la ville s'exprime aussi dans le fait d'opter pour la durabilité au détriment du tape-à-l'œil. Plus généralement, les concepteurs présentent même l'exhibitionnisme architectural comme allant à contresens des valeurs canadiennes, ce à quoi ils répondent avec un édifice de premier plan ordonné et sage à tous les niveaux. Or, puisqu'il s'agit d'un opéra, la tendance expansionniste finit néanmoins par apparaître sous forme d'un désir, celui de donner à Toronto la prestance des destinations touristiques prestigieuses. Ainsi, bien que le *Four Seasons Centre* se pose indubitablement en

travers de l'approche iconique, l'opéra ne s'oppose pas à un réinvestissement de sens cherchant à en faire un symbole de la croissance de la ville. En somme, nous disons qu'il s'agit d'une icône *effacée* en ce sens que le rejet du contexte observé ailleurs fait finalement place au *Four Seasons Centre* à l'ouverture aux tendances antagoniques de l'imaginaire torontois.

Les quatre positions évoquées ici tracent un arc dont nous commençons à comprendre le sens. Nous disons en effet que le rituel de mise en forme des icônes par rapport à l'imaginaire urbain peut mener, minimalement, à quatre attitudes : l'isolement, la rupture, le retrait et l'effacement. Il ne s'agit évidemment ici que du cas torontois, mais il apparaît que le détail de cette mise en forme traduit, plus largement, une crise de représentation dans les monuments contemporains. Ainsi, devant la difficulté de fonder un monument sur des représentations pleinement consensuelles quant à leur devenir, les créateurs semblent s'être tournés vers une méthode de mise en forme dont les deux pôles vont de la distinction à l'inclusion par rapport à ce qui existe déjà. Le cas torontois, en somme, montre différentes façons de se positionner par rapport à un enjeu commun : comment faire émerger du sens alors que les institutions principales des villes ne savent plus comment se représenter?

Nous venons de postuler qu'il est difficile pour les institutions de se représenter dans le contexte contemporain. Nous supposons donc, de manière implicite, qu'il était plus facile autrefois de s'afficher avec autorité dans la ville en tant qu'institution, ou plutôt, en suivant la thèse de Michel Foucault sur la dissimulation du pouvoir dans le contexte contemporain, qu'il est aujourd'hui plus difficile pour le pouvoir de se montrer à visage découvert (Foucault, 1975, 1997). Les causes sociologiques de cette dissimulation sont multiples, mais nous tenons pour justes les thèses qui considèrent que la postmodernité commence là où le projet de la modernité s'écroule sous ses propres contradictions – autour de la notion de Progrès, notamment, qui peut mener à l'autodestruction –, ce qui laisse place à une société

dépourvue des Grands récits qui légitiment ses instances de pouvoir (Anderson, 1998 ; Freitag, 2002 ; Jameson, 1991 ; Lyotard, 1979). En revanche, si ces instances de pouvoir continuent d'être effectives, il devient de plus en plus difficile pour elles de mettre à jour leur nature véritable sans qu'on questionne, de toutes parts, leur légitimité. Le passage à la postmodernité se répercute évidemment sur la pratique architecturale, comme l'a souligné David Harvey (1989), et des conséquences importantes apparaissent aussi, et peut-être plus tardivement, dans la façon dont les institutions conçoivent leurs monuments. Ainsi, nous disons qu'il a longtemps été suffisant pour les institutions de se montrer telles quelles, sous leur meilleur jour bien sûr, mais toujours avec une certaine transparence quant à leur identité véritable. Nous ne tenterons pas ici de démontrer la véracité d'une telle assertion; elle se veut, avant tout, une contribution à la réflexion sur le sujet. Mais, à défaut d'en faire la preuve, nous pouvons au moins tenter de nous en convaincre en comparant les monuments d'aujourd'hui à leurs prédécesseurs, et en constatant qu'il est relativement facile de déchiffrer leurs messages connotés, ce qui n'est plus le cas avec l'architecture iconique contemporaine.

Afin de mener cet exercice de comparaison entre les monuments anciens et contemporains, revenons au cas torontois. Nous croyons, en effet, qu'il est relativement facile de décoder le message transmis par les principaux monuments érigés à Toronto à travers son histoire, tandis qu'un brouillard se lève sur les modes de représentation plus rapprochés de nous. Il existe de nombreux édifices de première importance à Toronto. En excluant les édifices détruits et ceux de la Renaissance culturelle, voici une liste de dix lieux qui sont vraisemblablement les plus connus de la métropole. Dans les prochaines pages, nous allons tenter de déterminer, succinctement, ce qu'ils expriment en tant que « monuments messages » (qui se rapportent à un événement passé au moment de leur conception), « monuments formes » (qui s'imposent par des qualités esthétiques intrinsèques) ou « monuments traces » (qui témoignent d'une époque révolue) selon la typologie développée par

Régis Debray¹¹⁵ (1999). Nous tenterons, par la suite, de répéter le même exercice avec les monuments de la Renaissance culturelle torontoise de manière à révéler la nature tautologique du message véhiculé par l'icône autopoïétique.

Un premier site à considérer comme monument architectural torontois est *Fort York*. Premier camp militaire construit à York en 1793 (année de la fondation de la ville) et reconstruit après la guerre de 1812, l'ensemble fortifié comprend plusieurs bâtiments en bois ou en briques dont des baraques et un entrepôt de poudre à canon. Devenu aujourd'hui un musée et classé Lieu historique national du Canada depuis 1923, il a été sauvé de la destruction dans les années 1950 par des citoyens opposés au projet d'y faire passer l'autoroute Gardiner



Figure 11.1 – Fort York, 2011.

(Arthur et Otto, 2003, p. 230). Il demeure, à ce jour, un monument trace de l'histoire militaire canadienne, et constitue le lieu fondateur de l'identité torontoise selon la *Fort York Foundation* :

And in the role it is most famous for, the defence of York (to become Toronto) during the War of 1812, a distinctive community was formed emerging from the alliance and partnership of peoples that included Canada's First Nations. Toronto's pluralistic identity took root here. Toronto began here (Fort York Foundation, 2012).

¹¹⁵ Il aurait été possible de recourir à d'autres typologies tout aussi pertinentes. L'avantage de celle-ci consiste à diviser les monuments selon des catégories relativement étanches. Précisons cependant qu'il est possible qu'un seul édifice entre dans deux et même trois catégories de monuments, comme la tour Eiffel, selon l'exemple employé par Debray.

Dans *Toronto, No Mean City*, l'important ouvrage d'Eric Arthur sur l'histoire architecturale de la ville, l'auteur désigne *Osgoode Hall* comme le monument torontois le plus prestigieux du XIX^e siècle (Arthur et Otto, 2003, p. 114). L'ensemble d'édifices construit entre 1829 et 1891 a d'abord été le siège de la *Law Society of Upper Canada* et abrite aujourd'hui la cour d'appel ainsi que la cour supérieure de l'Ontario. Un pavillon central d'inspiration palladienne est ainsi flanqué d'ailes abritant de nombreuses salles d'audience, deux bibliothèques et un hall monumental en forme de rotonde. Le tout se situe dans un parc de 24 000 mètres carrés bordé d'une impressionnante clôture en fer qui jouxte, d'un côté, le *Four*



Figure 11.2 – Osgoode Hall, 2012.

Seasons Centre. Classé lui aussi site historique national du Canada depuis 1979, il jouit d'une reconnaissance liée à sa valeur de monument forme et constitue le témoin par excellence de la prégnance de l'activité légale dans la ville.

D'après Patricia McHugh (1989, p. 47), un sous-texte plus

évocateur encore l'associe à l'élite coloniale et conservatrice du XIX^e siècle dont plusieurs des membres étaient juristes.

Pendant un temps, à partir de 1850, l'édifice le plus important du Toronto victorien fut le *St Lawrence Hall*. Conçu à l'époque comme un centre socioculturel, il contient, notamment, une salle pouvant accueillir des réunions publiques ainsi que des concerts, et fut, pour cette raison, le lieu central de la vie mondaine torontoise pendant plusieurs décennies. L'édifice, qui se détache de son secteur d'implantation

sans le dominer, présente une façade des plus raffinées où se conjuguent, dans un éclectisme proprement victorien, des colonnes corinthiennes, un toit en mansarde et un bas-relief représentant des éléments de la culture vernaculaire, comme des étendues d'eau importantes de la région (le fleuve Saint-Laurent, le lac Ontario, les chutes du Niagara), ainsi que des espèces végétales aborigènes. Dans l'ensemble, le monument forme exprime essentiellement, selon William



Figure 11.3 – St Lawrence Hall, 2012.

Dendy et William Kilbourn, « *civic and patriotic pride, a heritage of Nature's bounty, and high aspirations to culture, wealth and power* » (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 52).



Figure 11.4 – Massey Hall, 2012.

Il faudra attendre 1894 pour voir un monument à vocation culturelle supplanter le *St Lawrence Hall*. De fait, le *Massey Music Hall*¹¹⁶ fut la première salle consacrée entièrement à la musique à Toronto et conserve cette vocation aujourd'hui. La façade de briques rouges de l'édifice n'est pas des plus élégantes¹¹⁷,

¹¹⁶ Le nom fut tronqué à *Massey Hall* en 1930.

¹¹⁷ À son inauguration, la revue *Canadian Architect and Builder* avait comparé l'édifice à un élévateur à grain (Arthur et Otto, 2003, p. 215).

et l'ajout subséquent d'escaliers de secours n'a pas aidé à l'embellir, mais la salle a surtout été reconnue pour ses propriétés acoustiques, ce qui rappelle, à bien des égards, la situation du *Four Seasons Centre* plus d'un siècle plus tard. Or, les assises institutionnelles du *Massey Hall* sont cependant affirmées beaucoup plus clairement, comme en témoignent les propos du mécène ayant financé la salle, Hart A. Massey, pour qui le monument devait promouvoir « *an interest in music, education, temperance, industry, good citizenship, patriotism, philanthropy and religion* » (Wardrop, 2012).

Construit à peu près à la même époque, l'édifice de l'Assemblée législative de l'Ontario, communément appelé *Queen's Park* en raison de son emplacement dans un parc aux limites du campus de l'Université de Toronto, est un monument massif construit dans un style roman richardsonien en vogue à l'époque. Son alignement axial sur la rue University en fait un monument message qui témoigne de l'importance politique du gouvernement provincial crée dans la foulée de la Confédération du Canada en 1867. Plusieurs



Figure 11.5 – Assemblée législative de l'Ontario, 2012.

gargouilles et frises ponctuent sa façade construite en grès rouge ontarien, une caractéristique qui rappelle le caractère « rural » du gouvernement provincial qu'il abrite selon Patricia McHugh (1989, p. 113).

D'après Eric Arthur, cependant, un exemple plus réussi du style roman richardsonien est le troisième hôtel de ville de Toronto érigé en 1899, un monument qu'il considère par ailleurs comme étant le plus connu des édifices torontois du XIX^e siècle (Arthur et Otto, 2003, p. 169/190). Situé tout près du *New City Hall* au centre-



Figure 11.6 – Old City Hall, 2012.

ville, l'édifice possède une tour caractéristique de l'époque au sommet de laquelle se trouve une horloge couronnée de gargouilles. Plus grand édifice public en Amérique du Nord au moment de son achèvement, son coût a aussi fait l'objet d'une controverse qui a fait dire à John Shaw, le maire de l'époque :

Why people will spend large sums of money on great buildings open up a wide field of thought. It may, however, be roughly answered that great buildings symbolize a people's deeds and aspirations. It has been said that, wherever a nation had a conscience and a mind, it recorded the evidence of its being in the highest products of this greatest of all arts. Where no such monuments are to be found, the mental and moral natures of the people have not been above the faculties of the beasts (*Ibid.*, p. 169/175).

La portée civilisationnelle que donne le maire au nouvel hôtel de ville est assurément exagérée, mais il n'en demeure pas moins que ce monument message et forme exprime bien l'exubérance et l'éclectisme de l'approche victorienne tardive, et symbolise, de ce fait, « *Toronto's strenght and prosperity, it's importance in Canada, and it's optimism about the new century* » (Dendy et Kilbourn, 1986, p. 149).

Quelques monuments importants seront construits à Toronto au cours du XX^e siècle. Disons d'abord un mot sur *Union Station*. Terminé en 1927, le nerf de réseau



Figure 11.7 – Union Station, 2012.

ferroviaire de la région construit conjointement par le Canadien Pacifique et le Chemin de fer Grand Tronc (d'où le nom *Union Station*) est un édifice aux dimensions colossales. Sa forme élongée de style Beaux-arts et ses nombreuses colonnes le long de la rue Front en font un véritable temple voué au transport ferroviaire. À

l'intérieur, la salle des pas perdus demeure, à ce jour, la plus grande au Canada. Sur la frise de la corniche du *Great Hall* se trouve gravé le nom de toutes les villes desservies par la station, ce qui rappelle, métaphoriquement, sa place au centre du réseau ferroviaire canadien. En somme, ce monument forme et message constitue « *a majestic reminder of a time when Canada's and Toronto's futures seemed boundless* » (*Ibid.*, p. 213).

Un autre édifice symbolisant l'enthousiasme des Torontois, le nouvel hôtel de ville, verra le jour quarante ans plus tard. Nous en avons parlé déjà, mais revenons-y seulement pour rappeler que ce monument forme symbolise l'entrée de Toronto dans la modernité, un projet qu'il incarne par ses formes expressives et futuristes.



Figure 11.8 – Toronto City Hall, 2012.

Une autre facette du modernisme architectural fut incarnée par un édifice de premier plan construit à Toronto à cette époque, le *Toronto-Dominion Centre*. Ici, le travail du célèbre architecte Ludwig Mies Van Der Rohe présente une conception



Figure 11.9 – Toronto-Dominion Centre, 2012.

plus orthodoxe du modernisme architectural, et offre une vision du gratte-ciel qui s'imposera subséquemment dans les centres-villes nord-américains. Situé en plein cœur du district financier et recouvrant une bonne partie du réseau piétonnier intérieur (le

PATH), le complexe de six tours abrite, encore aujourd'hui, plusieurs firmes parmi les plus importantes du secteur financier canadien. L'ensemble porte la signature

emblématique de Mies Van Der Rohe avec ses murs de verre teinté, ses structures en acier noir, ses halls d'entrée en pilotis détachant la masse des édifices au sol, et l'usage abondant du travertin dans les espaces intérieurs. Mais surtout, le complexe terminé en 1969 est le symbole même de l'accession de Toronto au statut de puissance financière dans le dernier tiers du XX^e siècle. Il a d'ailleurs fallu que son instigateur, Allen Lambert, prenne un risque financier considérable pour mener à terme le projet, ce qui correspond assez bien aux valeurs du secteur financier, comme en fait foi le texte décrivant l'origine du complexe sur son site internet officiel :

It was a time that demanded change, but in 1962 Toronto wasn't a place that readily embraced the notion nor the inevitable risks. It was a conservative city, more comfortable watching the future unfold from a safe distance. Downtown Toronto, with its collection of aging, small and old technology buildings, reflected a comfort with the past and a growing disconnect with the future (The Cadillac Fairview Corporation Limited, 2010).

Enfin, une recension des monuments torontois ne pourrait être complète sans qu'on fasse mention de la Tour du CN. Or, comme nous en avons également parlé précédemment, contentons nous de dire que ce monument forme est, plus que tout autre évoqué ici, ouvert à des interprétations multiples¹¹⁸, mais qu'il demeure néanmoins, dans les termes de Derek Murr, « *the world's tallest free-standing expression of optimism* » (Murr, 2005, p. 53).

Avec la Tour du CN, nous venons de compléter un bref tour d'horizon des



Figure 11.10 – Tour du CN, 2012.

¹¹⁸ Voir explication à la page 204.

monuments les plus importants dans l'histoire de Toronto¹¹⁹. Que peut-on dire de la symbolique qu'ils déploient dans une perspective comparée avec les édifices de la Renaissance culturelle torontoise? Et d'abord, pourquoi avons-nous substitué le monument à l'icône dans notre analyse? Fondamentalement, cette permutation aura surtout permis de penser une filiation historique avec la thématique des monuments qui traverse l'histoire de la réflexion sur l'architecture. Françoise Choay, par exemple, place une définition anthropologique du monument en amont de son histoire du patrimoine. Elle fait apparaître le monument bien avant l'invention du « monument historique » au Quattrocento :

Le monument est une défense contre le traumatisme de l'existence, un dispositif de sécurité. [...] Il est garant d'origines et calme l'inquiétude que génère l'incertitude des commencements (Choay, 1992 p. 15).

Si Choay concède avec justesse que la fonction mnémonique du monument disparaît à travers l'histoire occidentale au profit du développement des mémoires artificielles – telles l'imprimerie ou, plus tard, la photographie –, il semble plus difficile d'accepter l'idée que le monument n'existe plus aujourd'hui parce qu'on aurait perdu, selon les termes de l'auteur, la « compétence d'édifier ». Nous sommes plutôt portés à croire que des édifices continuent aujourd'hui à se poser comme des lieux d'ancrages dans la ville même si les monuments eux-mêmes expriment autre chose que des événements passés. La destruction du *World Trade Center* le 11 septembre 2001 fut l'exemple parfait de la prégnance du monument dans le contexte contemporaine. La force des images de cette journée fatidique ne vient-elle pas de la familiarité des lieux, de la présence magnanime de ces deux tours dans le ciel de Manhattan? Nul doute que le monument joue ici son rôle le plus fondamental, celui

¹¹⁹ Plusieurs autres édifices auraient pu être évoqués comme faisant partie des dix monuments torontois les plus importants. Nous pensons, par exemple, à la *Casa Loma*, au *Gooderham Building* (plus connu sous le nom de *Flatiron Building*), au *Maple Leaf Garden*, à l'*Ontario Place*, à *Exhibition Place*, au *Skydome*, et ainsi de suite.

de marquer, en revers de son absence, le point d'arrimage d'une collectivité dans un contexte d'incertitude.

Ainsi, le monument continue de fasciner. Nous connaissons, par exemple, l'engouement que suscitent depuis une quinzaine d'années les thèses élaborées au début du XX^e siècle par Aloïs Riegl dans *Le culte moderne des monuments* (Riegl, 1903). Dans un sens similaire à celui évoqué plus tard par Choay, la notion de monument dont hérite Riegl renvoie nécessairement à une forme de remémoration, intentionnelle ou non, d'un événement du passé :

Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel du terme, on entend une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée (Riegl, 1903, p. 35).

Pour Henri Lefebvre, le monument signale plutôt la centralité dans l'espace urbain et entretient avec la collectivité un double rapport répressif. Le monument est ainsi le siège d'une institution détenant le pouvoir, mais constitue également le seul lieu rassembleur dans la ville, ce qui lui confère une grande puissance éthique et esthétique : « Les monuments projettent sur le terrain une conception du monde » (Lefebvre, 1970, p. 33). Chez Georg Simmel aussi, le monument accomplit cette fonction tragique de transmission d'un élan spirituel qui se trouve réifié dans une institution rigide (Simmel, 1988). Dans *The Image of the City*, Kevin Lynch (1970) distingue, quant à lui, cinq niveaux d'organisation spatiale dans la ville qui vont des trajets (routes) aux frontières (obstacles), aux secteurs (quartiers) jusqu'aux nœuds (intersections), et finalement, aux points de repère qui sont, essentiellement, les monuments. Il existe donc diverses interprétations du monument, mais un fait caractéristique les rassemble : en tant qu'unité culturelle, le monument entretient toujours un rapport structurant avec la ville dans laquelle il se trouve, mais le sens qui s'en dégage exprime d'abord et avant tout l'institution qu'il abrite. C'est ce que l'étude des monuments anciens torontois nous a également révélé : ils expriment une

facette de l'évolution de la collectivité torontoise, mais sont toujours orientés par les institutions qui agissent comme les témoins dans une course à relais. C'est d'ailleurs précisément dans ce sens que Riegl parle du devoir de transmettre quelque chose du passé dans le monument : l'institution structure une conception du monde qui est transmise par le monument et qui permet de perpétuer son message à travers les époques. Lorsque nous revenons à la thématique de l'icône, il semble que la primauté de l'institution comme mode d'organisation de la cité disparaisse tandis que des monuments plus spectaculaires les uns que les autres continuent d'être érigés.

Pour Charles Jencks, un nouveau paradigme s'ouvre avec l'essoufflement du monument dans le contexte de la postmodernité. Il serait remplacé par un mode de reproduction basé explicitement sur la création d'images saisissantes :

This new genre, I believe, is fast replacing the monument. Monuments have lost their power to persuade, and enshrine permanent memories, but society has hardly lost its appetite for grand structures (Jencks, 2006, p. 3).

À défaut de transmettre des croyances unificatrices, nous disons quant à nous que les institutions se seraient tournées vers un mode de reproduction dont le rituel consisterait plutôt à faire référence à autre chose pour se constituer, d'où la référence au concept « d'icône » tiré de la théorie sémiotique. Les quatre cas d'édifices étudiés précédemment nous ont bien montré que peu de choses ne séparent vraiment l'opposition à un imaginaire urbain et le fait de s'inscrire dans sa filiation si le geste consiste d'abord à se positionner par rapport à autre chose pour donner sens au monument. C'est en tout cas sur ce point que les édifices de la Renaissance culturelle torontoise se distinguent des monuments torontois qui les précèdent.

Bien sûr, nous pourrions aussi dire que les édifices de la Renaissance culturelle torontoise, au même titre que toutes les icônes contemporaines, sont les témoins de l'émergence du paradigme créatif dans les économies urbaines. Il est vrai qu'une telle interprétation rend compte des conditions matérielles dans lesquelles ces

édifices apparaissent, comme nous l'avons montré au chapitre 3 en explorant la question de la régénération urbaine par la culture. Or, le problème avec une telle interprétation, c'est qu'elle est incomplète. De fait, elle met seulement à jour la dimension « stratégique » de cette architecture. Elle montre que la culture est au service de l'économie, qu'elle sert à autre chose. Mais, dès lors qu'on interroge le sens des monuments en eux-mêmes, il apparaît qu'ils livrent un message tronqué qui n'exprime pas, en soi, la prégnance de la créativité ou de la culture dans les villes contemporaines. Il faut, pour reconstituer le message véhiculé par ces monuments, l'enchâsser dans un rituel déterminant la position relative des institutions par rapport à autre chose, comme l'imaginaire d'une ville, par exemple.

Nous pourrions également réduire la portée d'un tel saut paradigmatique en rappelant que la proximité de l'architecture iconique avec l'art visuel fait en sorte qu'elle ne se sent plus responsable de véhiculer un message à portée civilisationnelle comme le faisait le monument jusqu'à l'apogée du modernisme. L'autonomie relative de leur conception par rapport à la société en ferait, du coup, de simples « monuments formes » s'imposant, comme à toutes les époques, par leurs qualités esthétiques intrinsèques. Régis Debray décrit d'ailleurs l'essence du monument forme en ces termes révélateurs : « Son élection [à titre de monument forme] réside dans son caractère spectaculaire; il ne renvoie pas à un signifié extérieur » (Debray, 1999, p. 16). Or, le même Debray s'interroge plus loin sur cette tendance observée dans la dernière décennie du XX^e siècle qui consiste à tuer le monument (message) par le monumental (iconique), et pressent une nouveauté dans la mise en forme des monuments qui va dans le sens de notre analyse : « La signalétique remplace la symbolique; le tape-à-l'œil, le lieu de rencontre; la mégalomanie, le cérémonial » (*Ibid.*, p. 23). Déjà, avec ce commentaire, l'idée que l'architecture iconique puisse être de l'art pour de l'art est déjà évacuée, car, à défaut de renvoyer à un signifié clair, elle déploie néanmoins une stratégie – sa fonction iconique – qui la lie rétroactivement à la société, un fait sur lequel nous avons insisté tout au long de cette

étude. En somme, ce que Debray nous dit, c'est que le monument contemporain ne nous informe plus précisément sur la lecture du monde de l'institution – sur la conception de l'au-delà d'une église, par exemple –, mais continue à transmettre les signaux distinctifs qui sont émis par les starchitectes. En d'autres termes, le monument contemporain met en scène une méthode de distinction dans le monde.

Cette lecture de l'architecture comme une « méthode » n'est pas complètement nouvelle et sert notamment Christian Norberg-Schulz à décrire la dernière phase dans l'évolution de l'architecture occidentale qui s'ouvre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le « pluralisme » apparaît à un moment de l'histoire où l'instabilité de l'assise existentielle de l'homme rend la conception de son environnement problématique, contrairement au modernisme qui avait, précédemment, exacerbé une vision unilatérale de l'architecture, basée sur l'identification des besoins universels de l'homme. Face à l'instabilité postmoderne, la solution adoptée par les architectes consisterait plutôt à « obtenir une caractérisation individuelle des bâtiments et des lieux » (Norberg-Schulz, 1979, p. 391). D'après Norberg-Schulz, le travail sur les formes organiques d'Alvar Alto, celui de Louis Khan sur la lumière, celui Eero Saarinen sur l'expressivité de la fonction et le régionalisme de John Stirling, Jørn Utzon et Robert Venturi constituent les premiers et les meilleurs exemples de restructuration du sens de l'architecture autour d'unités de sens inférieures au discours hégémonique. Ainsi, ce qu'il décrit, c'est une architecture dont le noyau commun n'est plus un style, mais bien une méthode (*Ibid.*, p. 422). À plus forte raison, cette nouvelle méthode s'ouvre aussi à la possibilité que le monde autour des monuments soit pluriel, et fait dire à Norberg-Schulz que cette architecture porte les germes d'un chaos environnemental en devenir.

La notion de « chaos » est également présente dans l'analyse d'Alain Farel qui, dans *Architecture et complexité* (1991), lie le développement de l'architecture depuis le XIX^e siècle à des sauts paradigmatiques en science qui ont vu la mécanique classique être dépassée, coup sur coup, par la thermodynamique et par les sciences de la complexité, faisant passer l'architecture d'un mode de représentation classique au XIX^e siècle vers le modernisme, puis vers le modernisme de deuxième génération après la Seconde Guerre mondiale. Dans la foulée, la notion de « centre » en architecture aurait aussi évolué considérablement : l'univers classique fortement centré où, par exemple, la terre est au centre du monde aurait ainsi produit des monuments forts, immuables et permanents. Dans le passage à la thermodynamique, l'irréversibilité du temps et la primauté du progrès auraient remplacé le centre matériel par celui de la Raison, et l'attention portée sur les monuments aurait été déplacée vers des modèles de planification à grande échelle, d'où l'intérêt des fonctionnalistes pour l'urbanisme. Dans un troisième temps, le développement de la théorie du chaos et le développement d'une science de la complexité auraient fait éclater, pour de bon, la notion de centre dans un univers caractérisé par le désordre, les incertitudes et les fluctuations. Plus précisément, Farel indique que des centres existent encore, mais que ceux-ci sont partiels, fragmentaires.

Christian Norberg-Schulz et Alain Farel insistent tous les deux sur une chose : l'architecture contemporaine, telle qu'ils la décrivent, est ouverte aux perturbations les plus diverses provenant de son environnement. Nous disons ici que l'architecture iconique fournit une solution provisoire à ce problème de crise de représentation en se constituant à partir d'éléments extérieurs qu'elle intériorise et sur lesquels elle rétroagit. Plus besoin, ici, de véhiculer la conception fondamentale que l'institution se fait d'elle-même : il suffit de savoir si l'on veut que le monument agisse comme un agent de changement ou comme un agent de stabilité dans l'environnement. La conception autopoïétique ainsi décrite est un moyen extraordinaire de se reproduire à

partir du néant, et de continuer à communiquer du sens même dans un contexte marqué du socle du chaos. Ainsi, nous pouvons interpréter le sens connoté de l'architecture iconique contemporaine comme étant l'expression d'une crise de représentation dans laquelle le monument se tourne sur lui-même de manière à refermer le système instable ouvert à la suite de l'effondrement des schèmes structurants de la modernité. Quant à savoir si l'architecture iconique véhicule un sens caché ou si elle n'est que pure stratégie, pour reprendre la question soulevée dans la littérature sur la question, nous disons qu'elle est les deux à la fois et même plus : c'est un rituel de mise en forme dans le monde basé sur la coupure avec le contexte et la rétroaction sur celui-ci dont les paramètres s'apparentent beaucoup à ceux d'un système autoréférentiel.

Les quatre édifices étudiés à Toronto nous montrent cependant que cette coupure s'orchestre de plusieurs façons dans un large spectre qui va de la distinction la plus complète dans la ville (l'OCAD comme icône *isolée*) à l'ouverture la plus complète aux déterminations extérieures (le *Four Seasons Centre* comme icône *effacée*), en passant par des dispositions intermédiaires où la discontinuité prend l'ascendant sur la continuité (le ROM comme icône *désunie*), et où, inversement, la continuité prend l'ascendant sur la discontinuité (l'AGO comme icône *rétractée*). Nous pourrions même faire l'exercice d'attribuer une personnalité à ces édifices en disant qu'ils possèdent, sur le plan du rituel iconique, un caractère indépendant (OCAD), arrogant (ROM), humble (AGO) et réservé (*Fours Seasons Centre*). C'est en tout cas en ces termes que nous comptons, au final, répondre à notre question de recherche qui consistait à savoir comment est symbolisé le rapport au contexte dans les projets de la Renaissance culturelle torontoise. Dans une logique certes imparfaite dans la sélection des cas, nous concluons en effet que le sens véhiculé par ces édifices exprime différents degrés d'extraction au contexte qui traduisent, en retour, une mise en forme fortement dépendante du contexte. Cette mise en forme sous-entend, enfin,

la difficulté des institutions à se représenter avec autorité dans un contexte incertain sur le plan des idéaux collectifs.

Le spectre élargi de modalités de mise en forme des icônes auquel nous avons été exposés à Toronto nous laisse croire que nous retrouverons ailleurs des icônes architecturales dont le sens connoté s'exprime également entre les pôles d'extraction et d'inclusion dans le monde. Or, pouvons-nous parler des quatre exemples torontois comme s'ils incarnaient d'authentiques modalités du rapport au contexte que nous retrouverons ailleurs sous une forme identique? Il semble pour l'instant exagéré de faire une telle assertion. Chaque édifice étudié est, en soi, un cas trop unique et trop complexe pour dire s'il correspond exactement à un archétype dont nous pouvons généraliser la portée dans des contextes différents. Ainsi, nous entrevoyons aisément la possibilité qu'il existe ailleurs des icônes plus isolées que l'OCAD, ou plus réservées que le *Four Seasons Centre*. Nul doute, à cet effet, que le travail exploratoire mené ici constitue une invitation à effectuer des recherches supplémentaires à partir du même cadre analytique.

L'avenir de l'architecture iconique dans sa variation la plus exubérante demeure, quant à lui, incertain. Nous savons, par exemple, que la foi placée en ces symboles de la démesure commande aussi des résultats, sur le plan stratégique, que peu d'icônes semblent être en mesure de fournir. C'est un peu l'enseignement fourni par l'étude du cas de Toronto; nous trouvons en effet dans cette ville, des forces diverses qui voient le monument comme autre chose qu'un agent de changement, et considèrent plutôt que l'architecture devrait être un support neutre aux pratiques sociales les plus diverses. La fin de la Renaissance culturelle torontoise fut d'ailleurs aussi soudaine que brutale, d'abord avec la crise économique de 2008, puis avec l'élection de Rob Ford en 2010, un maire frugal et peu – pour ne pas dire pas du tout – versé dans la culture. Ainsi prenait fin une période d'intense foisonnement en architecture où l'expressivité a souvent pris le pas sur la fonctionnalité. Mais comme

le titrait le *New York Times* en 2008, « *It Was Fun Till The Money Ran Out* » (Ouroussoff, 2008B), rappelant à cet effet que le délire architectural des années 2000 a bien amusé ses principaux protagonistes – les starchitectes, au premier plan – ainsi que le grand public, mais qu'un rappel à l'ordre et à la simplicité s'imposait tant les défis du futur ne consistent pas seulement à révéler l'unicité des villes dans le contexte global. Plus encore, le projet de définir collectivement les paramètres d'un meilleur vivre ensemble et de l'exprimer à travers des monuments fédérateurs est toujours ouvert. À cet effet, l'aggravation des problèmes liés à l'environnement ou aux injustices sociales nous laisse croire que la crise de représentation qu'est la postmodernité ne pourra pas durer éternellement. Tôt ou tard, une nouvelle architecture verra le jour et fera autre chose que de s'opposer à ce qui se passe autour d'elle dans les villes, ou de s'éclipser devant tous ses devenirs possibles.

BIBLIOGRAPHIE

- Achternkamp, Ursula. 2008. «Implants Give Impulses». In *ArchiLab Europe 2008: Strategic Architecture*, Omar Akbar et Marie-Ange Brayer (dir.), p. 118-119. Orléans: HXX.
- Adams, James. 2002. «Arts community's reaction mixed». *The Globe & Mail* (Toronto), 20 mars, p. A7.
- , 2011. «TIFF closing in on its Lightbox fundraising goals». *The Globe & Mail* (Toronto), 30 mars. En ligne. <www.theglobeandmail.com>.
- Adams, Laurie Schneider. 1996. *The Methodologies of Art – An Introduction*. Coll. «Icon Editions». New York: HarperCollins.
- Alsop and Störmer, et Robbie/Young + Wright. 2000. *The New Centre for Design: An Architectural Prosthesis*. Toronto.
- Alsop, Will. 2003. *Alsop*. London: Alsop Architects.
- , 2009. «The Color of Money (It Doesn't Matter)». In *Colour for Architecture Today*, Tom Porter et Byron Mikellides, p. 113-115. Abingdon: Taylor & Francis.
- Amos, Robert. 2007. «ROM's new Crystal is coldly adrift». *Times Colonist* (Victoria), 25 octobre, p. D8.
- Anderson, Perry. 1998. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso.
- Annelies, Wilder-Smith. 2006. «The Severe Acute Respiratory Syndrome: Impact on Travel and Tourism». *Travel Medicine and Infectious Disease*. vol. 4, no 2, p. 53-60.
- Appleyard, Bryan. 1993. «Architecture Versus Shopping». In *William Alsop and Jan Störmer*, Iona Spens (dir.), p. 10-11. London: Academy Editions.

- Archer, Bert. 2005. «Making a Toronto of the Imagination». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 220-229. Toronto: Coach House Books.
- Arnold, Damian, et Will Hurst. 2004. «End of the Iconic Age?». *Property Week* (London), 23 juillet. En ligne. <www.propertyweek.com/news/end-of-the-iconic-age/?/3038558.article>.
- Art Gallery of Ontario. 2003. «Guiding Principles for the AGO Transformation (excerpt from Open House presentation panels)». In *TRANSFORMATION AGO, Open House #1*. Toronto: 2 p.
- , 2004A. *New Art, New Building, New Ideas, New Future: Art Gallery of Ontario Unveils Frank Gehry's Design*. Communiqué de presse: 28 janvier.
- , 2004B. *Transformation AGO Project Fact Sheet*. Communiqué de presse: 28 janvier.
- , 2009. *Frank Gehry in Toronto: Transforming the Art Gallery of Ontario*. London: Merrell.
- Arthur, Eric, et Stephen A. Otto. 2003. *Toronto, No Mean City*, 3^e éd., Toronto: University of Toronto Press.
- Ascher, François. 1995. *Métapolis ou l'avenir des villes*. Paris: Odile Jacob.
- Ashenburg, Katherine (2006). *The House That Jack Built*. Toronto Life. En ligne. <www.torontolife.com/features/house-jack-built/>. Consulté le 10-05-2012.
- Atwood, Margaret. 1988. *Cat's Eye*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- AuthentiCity. 2008. *Creative City Planning Framework: A Supporting Document to the Agenda for Prosperity; Prospectus for a Great City*. Toronto: City of Toronto - Cultural Services.
- Baillie, A. Charles. 2009. «Foreword». In *Frank Gehry in Toronto: Transforming the Art Gallery of Ontario*, Art Gallery of Ontario, p. 9. London: Merrell.
- Baird, George. 2006. «In School with Frank Gehry». In *Frank Gehry: Toronto*, Dennis Reid (dir.), p. 56-59. Toronto: Art Gallery of Ontario.

- Baird, George, et Detlef Mertins. 1998. *Kuwabara, Payne, McKenna, Blumberg*. Gloucester: Rockport Publishers.
- Barber, John. 2004. «Wild Gehry has planned a Volvo of a building for Toronto». *The Globe & Mail* (Toronto), 29 janvier, p. A10.
- , 2005. «Three cheers for Toronto the Miraculous». *The Globe & Mail* (Toronto), 1 janvier, p. M2.
- Barclay, Michael. 2006. «This is Torontopia». *Exclaim!* (Toronto). En ligne. <exclaim.ca/Features/Research/this_is_torontopia>. Consulté le 03-02-2012.
- Bardin, Laurence. 1977. *L'analyse de contenu*. Paris: Presses universitaires de France.
- Barthes, Roland, et André Martin. 1989. *La tour Eiffel*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bélanger, Anouk. 2005. «Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain». *Sociologie et Sociétés*. vol. 37, no 1, p. 13-34.
- Bell, David, et Mark Jayne. 2003. «'Design-led' Urban Regeneration: A Critical Perspective». *Local Economy: The Journal of the Local Economy Policy Unit*. vol. 18, no 2, p. 121-134.
- Beranek, Leo. 2004. *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. New York: Springer.
- Berliner, Michael. 2006. «Howard Roark and Frank Lloyd Wright». In *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, Robert Mayhew, p. 41-64. Plymouth: Lexington Books.
- Berthelot, Jean-Michel. 1990. *L'intelligence du social le pluralisme explicatif en sociologie*. Coll. «Sociologie d'aujourd'hui». Paris: Presses universitaires de France.
- Betsky, Aaron. 1997. *Icons: Magnets of Meaning*. San Francisco: Chronicle books.
- Biermann, Veronica et al. 2003. *Théorie de l'architecture de la Renaissance à nos jours : 117 traités présentés dans 89 études*. Koln: Taschen.
- Birignani, Cesare. 2011. «Talking Heads». *The Architects Newspaper* (New York), 4 décembre. En ligne. <<http://archpaper.com/news/articles.asp?id=5283>>.

- Blencowe, Benjamin. 2002. «Innovation is good. Check out Bilbao (Open letter)». *Toronto Star* (Toronto), 23 décembre, p. A31.
- Booth, Peter, et Robin Boyle. 1993. «See Glasgow, see Culture». In *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Franco Bianchini et Michael (dir.) Parkinson, p. 21-47. Manchester: Manchester University Press.
- Bot, Ellen. 1990. «Architect dresses with dash». *Toronto Star* (Toronto), 13 novembre, p. D7.
- Boudreau, Julie-Anne, Roger Keil et Douglas Young. 2009. *Changing Toronto: Governing Urban Neoliberalism*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Coll. «Le Sens commun». Paris: Éditions de Minuit.
- Bourne, Larry S. 1996. «Reinventing the Suburbs: Old Myths and New Realities». vol. 46, no 3, p. 163-184.
- Broadbent, Geoffrey. 1973. *Design in Architecture: Architecture and the Human Sciences*. London: Wiley.
- Broadbent, Geoffrey, Richard Bunt et Charles Jencks. 1980. *Signs, Symbols and Architecture*. Chichester: John Wiley.
- Broda, Cleo. 2006. «Alternatives. An Examination of a Series of Small Structures Against the Criteria for Defining Iconic Architecture». *City*. vol. 10, no 1, p. 101-106.
- Browne, Kelvin. 2006. «Best New Buildings Of 2006». *National Post* (Don Mills), 20 décembre, p. A20.
- , 2008A. *Bold Visions: the Architecture of the Royal Ontario Museum*. Toronto: Royal Ontario Museum.
- , 2008B. «Celebrity architects build on name: Designers making a difference to T. O. skyline». *National Post* (Don Mills), 12 juin, p. A19.
- , 2008C. «Design Quarterly». *National Post* (Don Mills), 8 septembre, p. WP6.
- Bruun-Meyer, Nicole. 2009. «Will Alsop inspires the future designers of Toronto». *Spacing* (Toronto), 26 novembre. En ligne.

www.spacingtoronto.ca/2009/11/26/will-also-p-inspires-the-future-designers-of-toronto/.

- Burley, Robert. 1981. «Introduction: Redirecting the Theater of the Built Environment». In *Old & New Architecture - Design Relationships*, National Trust for Historic Preservation in the United States, p. 12-16. Washington, D.C.: Preservation Press.
- Burrill, William. 1994. *Hemingway: The Toronto Years*. Toronto: Doubleday.
- Calabrese, Rina. 2003. «An architectural superstar». *The Gazette* (Montreal), 15 mars, p. H6.
- Canada's National Ballet School. 2007. *Canada's National Ballet School honoured with prestigious Award for Architecture from the American Institute of Architects*. Communiqué de presse: 12 janvier.
- Canadian Architect. 2008. «Terrence Donnelly Centre For Cellular And Biomolecular Research». *Canadian Architect*. vol. 53, no 05, p. 42-43.
- Canadian Opera Company. 1997. *Downtown Toronto site secured for Canadian Opera House*. Communiqué de presse: 9 juillet.
- , 2002. *Canadian Opera Company ready to build Toronto's first Opera House*. Communiqué de presse: 31 mai.
- Cardinal, François. 2005. «Toronto : le rendez-vous des cracks de l'architecture». *La Presse* (Montréal), 21 mars, p. ACTUEL2.
- Careless, J. M. S. 1984. *Toronto to 1918: An Illustrated History*. Toronto: J. Lorimer.
- Carey, Elaine. 2004. «Pavilion built on stilts winning great support». *Toronto Star* (Toronto), 24 septembre, p. F3.
- Carter, Helen. 2004. «Fall from grace angers architect with waterfront vision». *The Guardian* (Liverpool), 24 juillet. En ligne.
www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/24/architecture.communities.
- Castello, Lineu, et Joao Gallo. 2008. «The Iconic Urban Branding Moves Southwards: "Starchitecture" in Porto Alegre». *International Scientific Conference for the Centennial of the Faculty of Fine Arts, 2008, Cairo, Egypt*, p. 1-13. En ligne. www.fineartscairoegypt.com/papers/010.pdf.

- Charmes, Éric. 2005. «Le retour à la rue comme support de la gentrification». *Espaces et sociétés*. vol. 4, no 122, p. 115-135.
- Chevalier, Jean-Marie. 2010. «La réception de Charles S. Peirce en France (1870-1914)». *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. vol. 2, no 135, p. 179-205.
- Choay, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil.
- City of Toronto. 2001. *The Creative City: A Workprint*. Toronto: Department of Cultural affairs, Museum & heritage services, Presentation services.
- , 2003. *Culture Plan for the Creative City*. Toronto: Department of Economic Development, Culture and Tourism, Culture Division.
- , 2012. *Toronto's Racial Diversity*. Toronto. En ligne. www.toronto.ca/toronto_facts/diversity.htm.
- City of Toronto Economic Development. 2011. *Toronto's Discovery District: Innovation, Technology, Business*. Toronto. En ligne. www.torontodiscoverydistrict.ca.
- City of Toronto Urban Development Services. 1997. *Profile Toronto*. Toronto. En ligne. www.toronto.ca/demographics/pdf/profile01.pdf.
- Collins, Janet. 2006. «Song of Four Seasons». *Architecture Week*, p. D1.1-D1.3. En ligne. www.architectureweek.com/2006/0621/design_1-1.html.
- Collison, Robert. 2004. «Waiting for Gehry Series: The Golden Age of Design». *National Post* (Don Mills), 24 janvier, p. SP1.
- Conlogue, Ray. 1998. «Architectural titan makes return visit». *The Globe & Mail* (Toronto), 24 novembre, p. C4.
- , 1998. «Diamond sharpens opera-house outlines The Canadian Opera Company's chosen architect hints at a populist 'beacon on University'». *The Globe & Mail* (Toronto), 5 septembre, p. C5.
- , 2003. «Architect offers vision of city's new opera house». *The Globe & Mail* (Toronto), 16 septembre, p. A18.
- Cook, Maria. 2004. «The new revivalist». *The Ottawa Citizen* (Ottawa), 4 janvier, p. C3.

- , 2007. «The Crystal unfolds». *The Ottawa Citizen* (Ottawa), 3 juin, p. C1.
- Court, Paul. 2005. «The Long Struggle for a Toronto Opera House». *TD&T*. vol. 41, no 1, p. 12-17.
- Cowan, James. 2002. «Ontario school's new building a 'flying rectangle': College of Art & Design». *National Post* (Don Mills), 20 novembre, p. AL5.
- , 2004. «A shoebox in the sky Series: The Golden Age of Design». *National Post* (Don Mills), 27 janvier, p. AL1.
- Crabb, Michael. 2006. «No frills opera house something to sing about». *National Post* (Don Mills), 1 avril, p. TO10.
- Crean, Susan. 2003. «Le Toronto Imaginaire». In *Toronto, No Mean City*, 3^e éd., Eric Arthur et Stephen A. Otto, p. xv-xviii. Toronto: University of Toronto press.
- Croucher, Sheila L. 1997. «Constructing the Image of Ethnic Harmony in Toronto, Canada». *Urban Affairs Review*. vol. 32, no 3, p. 319-347.
- Curtis, Wayne. 2006. «Brand-New Cities». *The American Scholar*. vol. 75, no 1, p. 113-116.
- Czarnecki, John E. 2004. «Toronto's Architecture has Long Been Criticized for Being Solid but Boring. Not Anymore». *Architectural Record*. vol. 192, no 4.
- D'arcy, David. 2006. «Under Construction: Toronto as an Architectural Tourist Site». *The Wall Street Journal* (New York), 6 septembre, p. D10.
- , 2008. «Architecture: Gehry's (Belated) Hometown Triumph». *The Wall Street Journal* (New York), 4 décembre, p. D7.
- Dansereau, Pierre. 1977. «Les aménités de la ville». *Repère*. vol. thématique «Vivre en ville», no 19, p. 131-152.
- David, Richard. 1987. «The Buildings New Yorkers Love to Hate». *New York Magazine*. vol. June 15th, p. 30-35.
- Davie, Michael B. 2004. *Why Everybody Hates Toronto: Startling Suggestions of a Pseudo-Scientific Study*. Ancaster: Manor House Publications.

- Davis, Mike. 1990. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso.
- Debray, Régis (Dir.). 1999. *L'abus monumental : Actes des Entretiens du Patrimoine, 23-25 novembre 1998*. Coll. «Actes des entretiens du patrimoine». Paris: Fayard.
- Delgado, Jérôme. 2008A. «L'Art Gallery of Ontario rouvre ses portes». *Le Devoir* (Montréal), 14 novembre, p. B2.
- , 2008B. «Collages et rafistolages». *Le Devoir* (Montréal), 22 novembre, p. E9.
- , 2008C. «Le starchitecte de l'échelle humaine: le Britannique Will Alsop a signé un «manifeste urbain» à Toronto». *Le Devoir* (Montréal), 24 novembre, p. A1.
- Dendy, William, et William Kilbourn. 1986. *Toronto Observed. Its Architecture, Patrons, and History*. Toronto: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques, et Peter Eisenman. 1997. *Chora L Works*. New York: Monacelli Press.
- Diamond, Jack, et David Olive. 2009. «Star Talks interview with David Olive». (Toronto), 28 octobre. En ligne. <<http://www.youtube.com/watch?v=2Lv7ol4MBfY>>.
- Diamond, Jack, Donald Schmitt et Don Gillmor. 2008. *Insight and on Site: The Architecture of Diamond and Schmitt*. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- DiCenzo, Maria. 1998. «Creative Economies: New Right Hegemony and Cultural Funding». *British Journal of Canadian Studies*. vol. 13, no 2, p. 253-264.
- Doherty, Mike. 2009. «Architect Will Alsop on coloured blobs, tilted stilts and ditching the 'master plan'». *National Post* (Don Mills), 27 novembre. En ligne. <www.nationalpost.com/arts/story.html?id=2277006>.
- Dolly, Nadine, et Kristie Macor. 2010. *The Hogtown Project*. Toronto: The Hogtown Project.
- Donald, Betsy. 2002. «Spinning Toronto's Golden Age: The Making of a 'City That Worked'». *Environment and Planning A*. vol. 34, no 12, p. 2127-2154.

- Dovercourt, Jonny. 2005. «Making a Green Scene». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (Ed.), p. 230-237. Toronto: Coach House Books.
- Dowler, Kevin. 2004. «Planning the Culture of Cities: Cultural Policy in Dublin and Toronto». *The Canadian Journal of Irish Studies*. vol. 30, no 2, p. 21-29.
- Duany, Andrés. 2004. «Slouching Towards Modernism». *Metropolis*. vol. 26, no 5 (April), p. 84-86.
- Durand, Daniel. 1979. *La systémique*. Coll. «Que sais-je?». Paris: Presses universitaires de France.
- Durbin, Jonathan. 2003. «Edifice Rex». *Maclean's*. vol. 116, no 21, p. 46-48.
- Durkheim, Émile. 1968. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Livre 1er*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris: Presses universitaires de France.
- Eco, Umberto. 1976. «Function and Sign: The Semiotics of Architecture». In *A Theory of Semiotics*, Umberto Eco, p. 182-202. Bloomington: Indiana University Press.
- , 1979. *L'œuvre ouverte*. Coll. «Points 107 Sciences humaines». Paris: Éditions du Seuil.
- Errett, Benjamin. 2002A. «Three visions, one landmark». *National Post* (Don Mills), 16 février, p. TO4.
- , 2002B. «Royal Ontario Museum redesign heralds 'cultural renaissance': \$200M project». *National Post* (Don Mills), 27 février, p. A9.
- Evans, Graeme. 2003. «Hard-Branding the Cultural City – From Prado to Prada». *International Journal of Urban and Regional Research*. vol. 22, no 2, p. 417-440.
- , 2005. «Measure for Measure: Evaluating the Evidence of Culture's Contribution to Regeneration». *Urban Studies*. vol. 42, no 5-6, p. 959-983.
- , 2009. «Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy». *Urban Studies*. vol. 46, no 5/6, p. 1003-1040.

- Everett-Green, Robert. 1999. «Curtain rises on opera-house plans». *The Globe & Mail* (Toronto), 21 juin, p. A9.
- , 2002. «Hey, Roy Thomson Hall actually sounds good». *The Globe & Mail* (Toronto), 23 septembre, p. R4.
- Farel, Alain. 1991. *Architecture et complexité : le troisième labyrinthe*. Montreuil: Éditions de la Passion.
- Featherstone, Mike. 1990. «Global Culture: An Introduction». In *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Mike Featherstone (dir.), p. 1-14. London: Sage.
- Filion, Pierre. 1999. «Rupture or Continuity? Modern and Postmodern Planning in Toronto». *International Journal of Urban and Regional Research*. vol. 23, no 3, p. 421-444.
- Florida, Richard. 2002. «The Economic Geography of Talent». *Annals of the Association of American Geographers*. vol. 92, no 4, p. 743-755.
- , 2004. *The Rise of the Creative Class: And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- , 2005. *Cities and the Creative Class*. New York ; London: Routledge.
- , 2008. *Who's Your City? How the Creative Economy is Making Where to Live the Most Important Decision of Your Life*, Canadian edition. Toronto: Random House Canada.
- Fort York Foundation. 2012. «Fort York is Toronto». En ligne. <fortyorkfoundation.ca/about/>.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Coll. «Bibliothèque des histoires». Paris: Gallimard.
- , 1997. «Space, Knowledge and Power». In *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Neil Leach (dir.), p. 367-380. London: Routledge.
- Fram, Mark. 2006. «The Cult[ure] of the Architect, or, the Fountainhead Effect». In *The State of the Arts: Living with Culture in Toronto*, Alana Wilcox, Christina Palassio et Jonny Dovercourt (dir.), p. 120-135. Toronto: Coach House Books.

- Frampton, Kenneth. 2006. «The Work of Architecture in the Age of Commodification». *Harvard Design Magazine*. vol. 23, no Fall 2005/Winter 2006, p. 1-6. En ligne.
<www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/23_Frampton>.
- Freitag, Michel. 2002. *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- , 2005. «Totalitarismes : de la terreur au meilleur des mondes». *Revue du MAUSS*. vol. 25, no 1, p. 143-184.
- Fukuyama, Francis. 1992. *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris: Flammarion.
- Fulford, Robert. 1995. *Accidental City: The Transformation of Toronto*. Toronto: Macfarlane Walter & Ross.
- , 2005. «ROM with a view». *National Post* (Don Mills), 20 décembre, p. B1.
- , 2008. «Frank'd!: With his AGO revamp, Gehry proves that he is both architect and artist». *National Post* (Don Mills), 8 novembre, p. TO1.
- Gagnon, Yves-Chantal. 2005. *L'étude de cas comme méthode de recherche : guide de réalisation*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Geddes, John. 2005. «The Art of Subtlety». *Maclean's*. vol. 118, no 4, p. 44-47.
- Gehry, Frank O. 1994. «Keynote Adress». In *Critical Architecture and Contemporary Culture*, William J. Lillyman, Marilyn F. Moriarty et David J. Neuman (dir.), p. 165-186. New York: Oxford University Press.
- Gertler, Meric (dir.). 2006. *Imagine a Toronto... Strategies for a Creative City*. Toronto: The Strategies for Creative Cities Project.
- Gertler, Meric, Gary Gates, Richard Florida et Tara Vinodrai (2002). *Competing on Creativity: Placing Ontario's Cities in North American Context*. Toronto, Urban Institute. En ligne. <www.urban.org/url.cfm?ID=410889>.
- Geuze, Adrian, et West 8+DTAH. 2006. *Toronto's Downtown Waterfront Master Plan*. Toronto: WATERFRONToronto.
- Gillies, Christine. 2005. «Purpose-Driven Form: Canadian Architects Tend to be More Subtle and Complex». *Calgary Herald* (Calgary), 11 juin, p. G8.

- Gilmour, Don. 2001. «ROM wasn't built in a day: Massive makeover». *National Post* (Don Mills), 27 octobre, p. SP1.
- Gironnay, Sophie. 2003. «Toronto, ville d'architecture?». *La Presse* (Montréal), 7 janvier, p. B6.
- Glancey, Jonathan. 2008. «Noughties so far: The Building». *The Guardian* (London), 2 janvier. En ligne.
[<www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2008/jan/02/thenoughtiessofarthebuild>](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/artblog/2008/jan/02/thenoughtiessofarthebuild).
- Glazebrook, George Parkin de Twenebroker. 1971. *The Story of Toronto*. Toronto: University of Toronto Press.
- Glendinning, Miles. 2005. *The Last Icons: Architecture Beyond Modernism*. Glasgow: Graven Images.
- , 2010. *Architecture's Evil Empire?: The Triumph and Tragedy of Global Modernism*. London: Reaktion Books.
- Goff, Patricia, et Barbara Jenkins. 2006. «The "New World" of Culture: Reexamining Canadian Cultural Policy». *The Journal of Arts Management, Law, and Society*. vol. 36, no 3, p. 181-196.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday/Anchor.
- Goldberger, Paul. 2007. «The colorist: the playful world of Will Alsop». *The New Yorker* (New York), 22 octobre. En ligne.
[<www.newyorker.com/arts/critics/skyline/2007/10/22/071022crsk_skyline_goldberger?currentPage=all>](http://www.newyorker.com/arts/critics/skyline/2007/10/22/071022crsk_skyline_goldberger?currentPage=all).
- Gombrich, Ernest. 1972. *Symbolic Images*. Coll. «Studies in the Art of the Renaissance II». London: Phaidon.
- Goodfellow, Phil, et Margaret Goodfellow. 2010. *A Guidebook to Contemporary Architecture in Toronto*. Toronto: D & M Publishers.
- Goonewardena, Kanishka, et Stefan Kipfer. 2005. «Spaces of Difference: Reflections from Toronto on Multiculturalism, Bourgeois Urbanism and the Possibility of Radical Urban Politics». *International Journal of Urban and Regional Research*. vol. 29, no 3, p. 670-678.

- Gotlieb, Allan. 1999. «Go ahead, Toronto, make my day». *National Post* (Don Mills), 25 juin, p. A18.
- Gouvernement de l'Ontario. 2000. *La Province crée 500 places de plus à l'Ontario College of Arts and Design*. Communiqué de presse: 10 mai.
- Government of Ontario. 2000. *Building Ontario's Future: A SuperBuild Progress Report*. Toronto.
- Greimas, Algirdas J., et Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Grima, Joseph, Karrie Jacobs, Jeremy Melvin, Rowan Moore et Philip Nobel. 2007. *A Critical Situation: What to Make of Starchitecture (and Who to Blame for it)*. New York: The Forum For Urban Design.
- Groat, Linda N., et David Wang. 2002. *Architectural Research Methods*. New York: J. Wiley.
- Gruft, Andrew. 2005. *Substance Over Spectacle: Contemporary Canadian Architecture*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.
- Gubler, Jacques. 1996. «The Grand Manoeuvres of the International Avant-Garde». *Casabella*. vol. 60, no 630, p. 13-20.
- Hagedorn, Robert. 1983. «Current Perspectives in Sociological Research». In *Sociology*, 2^e éd., Robert Hagedorn, p. 11-19. Toronto: Holt Rinehart.
- Halbert, Ludovic. 2010. «La ville créative pour qui?». *Urbanisme*. vol. juillet-août 2010, no 373, p. 43-45.
- Hall, Roger. 2008. «Toronto into the Twenty-first Century». In *Toronto: A Short Illustrated History of its First 12,000 Years*, Ronald F. Williamson (dir.), p. 99-120. Toronto: J. Lorimer.
- Hammond, Adam. 2010. «Self Condemned: Wyndham Lewis hated his native Canada, but his ideas helped shape the nation». *The Walrus*. vol. October 2010. En ligne. <www.walrusmagazine.com/articles/2010.10-cultural-history-self-condemned/>.
- Hannah, Diedre. 2004. «Turning the Corner on the World Stage of Architecture: Frank Gehry's Designs on Toronto». *C Magazine*, no 82, p. 30-33.

- Harris, Amy Lavender. 2006. «Toronto's Tower of Babel». In *The State of the Arts: Living with Culture in Toronto*, Alana Wilcox, Christina Palassio et Jonny Dovercourt (dir.), p. 162-167. Toronto: Coach House Books.
- , 2010. *Imagining Toronto*. Toronto: Mansfield Press.
- Harris, Marjorie. 1984. *Toronto: The City of Neighbourhoods*. Toronto: McClelland and Stewart.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell.
- Hays, K. Michael. 1998. «The Oppositions of Autonomy and History». In *Oppositions Reader: Selected Readings From a Journal for Ideas and Criticism in Architecture, 1973-1984*, K. Michael Hays, p. IX-XIV. New York: Princeton Architectural Press.
- Howkins, John. 2002. *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*. London: Penguin Books.
- Hulchanski, J. David. 2006. *The Three Cities Within Toronto: Income Polarization among Toronto's Neighbourhoods, 1970-2000*. Toronto: Cities Centre, University of Toronto.
- Hume, Christopher. 2001. «City on edge of a renaissance». *Toronto Star* (Toronto), 11 juin, p. B1.
- , 2002A. «Here's how Harris can build a legacy». *Toronto Star* (Toronto), 31 janvier, p. B2.
- , 2002B. «ROM redesign stirs citizenry: More than 3,000 attend forums to hear architectural finalists». *Toronto Star* (Toronto), 15 février, p. B5.
- , 2002C. «Rebuilt ROM could key rebirth of city's pride». *Toronto Star* (Toronto), 26 février, p. B1.
- , 2002D. «Opera hall is music to the eyes». *Toronto Star* (Toronto), 29 octobre, p. B4.
- , 2003A. «If those walls could talk, they should». *Toronto Star* (Toronto), 3 février, p. B3.

- , 2003B. «College of art sets the table for controversial addition». *Toronto Star* (Toronto), 8 mai, p. B3.
- , 2003C. «Alsop's eccentric 'tabletop' does Toronto proud». *Toronto Star* (Toronto), 7 juillet. En ligne. <www.thestar.com/article/455422>.
- , 2004A. «Extraordinary, whether you like it or not». *Toronto Star* (Toronto), 4 janvier, p. B1.
- , 2004B. «Even Frank Gehry can't escape the Toronto effect». *Toronto Star* (Toronto), 1 février, p. B2.
- , 2004C. «Building goes out on a limb». *Toronto Star* (Toronto), 23 septembre, p. B2.
- , 2005A. «Interview with the architect Daniel Libeskind». *Toronto Star* (Toronto), 23 janvier, p. A6.
- , 2005B. «Opera house sadly ordinary». *Toronto Star* (Toronto), 3 juillet, p. C8.
- , 2005C. «A fragile renaissance». *Toronto Star* (Toronto), 8 octobre, p. H1.
- , 2006A. «Toronto: The Once and Future City». In *The State of the Arts: Living with Culture in Toronto*, Alana Wilcox, Christina Palassio et Jonny Dovercourt (dir.), p. 28-32. Toronto: Coach House Books.
- , 2006B. «A lively design in living colour: Instant Landmark». *Toronto Star* (Toronto), 2 avril, p. A8.
- , 2006C. «We're finally waking up again». *Toronto Star* (Toronto), 8 avril, p. B4.
- , 2006D. «It's all about space and connections». *Toronto Star* (Toronto), 26 décembre, p. J6.
- , 2006E. «A banner year for building». *Toronto Star* (Toronto), 30 décembre, p. H3.
- , 2007A. «We agree: Gardiner is belle of the ball». *Toronto Star* (Toronto), 7 juin, p. A17.

- , 2007B. «AGO design a welcoming site to see». *Toronto Star* (Toronto), 20 décembre, p. A20.
- , 2008A. «Lots of light puts focus on art at remade AGO». *Toronto Star* (Toronto), 14 juillet, p. A10.
- , 2008B. «Gratitude for Gehry». *Toronto Star* (Toronto), 13 novembre, p. E1.
- , 2008C. «Standing (ren)ovation». *Toronto Star* (Toronto), 15 novembre, p. E1.
- , 2008D. «Subway station architects intend to cheer you up». *Toronto Star* (Toronto), 17 novembre, p. A6.
- , 2009. «In defence of starchitecture». *Toronto Star* (Toronto), 18 avril, p. IN3.
- , 2011. «A few bricks short of a cultural renaissance». *Toronto Star* (Toronto), 8 janvier, p. E2.
- Ibelings, Hans. 2003. *Supermodernisme : l'architecture à l'ère de la globalisation*. Paris: Hazan.
- Isin, Engin F. 1998. «Governing Toronto Without Government: Liberalism and Neoliberalism». *Studies in Political Economy*. vol. 56, p. 169-191.
- Jacobs, Jane. 1991. *Déclin et survie des grandes villes américaines*. Traduit par Claire Parin. Coll. «Architecture + recherches 34». Liège: P. Mardaga.
- , 1961. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Coll. «Post-Contemporary Interventions». Durham: Duke University Press.
- Jencks, Charles. 1987. *What is Post-Modernism?* London: St. Martin's Press.
- , 2004. «The Truth About Icons». *Architects Journal* (London), 9 septembre. En ligne. <www.architectsjournal.co.uk/home/the-truth-about-icons/139749.article>.
- , 2005. *The Iconic Building*. New York: Rizolli International Publications.
- , 2006. «The Iconic Building is Here to Stay». *City*. vol. 10, no 1, p. 3-20.

- Jenkins, Barbara. 2005. «Toronto's Cultural Renaissance». *Canadian Journal of Communication*. vol. 30, no 2, p. 169-186.
- , 2006. «The Dialectics of Design». *Space and Culture*. vol. 9, no 2, p. 195-209.
- Johnson, Brian D. 2010. «Lightbox fantastic: the Toronto film festival's new home». *Maclean's* (Toronto), 7 septembre. En ligne.
<www2.macleans.ca/2010/09/07/lightbox-fantastic/>. Consulté le 08-08-2011.
- Johnson, Philip, et Mark Wigley. 1988. *Deconstructivist Architecture*. Boston: Little, Brown and Co.
- Jones, Ken, Tony Lea, Tim Jones et Sue Harvey. 2003. *Paper presented at the Places + Spaces Conference* (Toronto).
- Joseph, Isaac, et Yves Grafmeyer. 1979. *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Traduit par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph. Coll. «Les Essais». Paris: Editions du Champ Urbain.
- Joyal, Serge. 2005. «Montréal déclassé». *La Presse* (Montréal), 20 août, p. A24.
- Julier, Guy. 2005. «Urban Designscapes and the Production of Aesthetic Consent». *Urban Studies*. vol. 42, no 5/6, p. 869-887.
- Kahn, Eve M. 1994. «Architecture: The fruits of competition ripen in Ontario». *The Wall Street Journal* (New York), 12 mai, p. A13.
- Kalay, Yehuda E. 2004. *Architecture's New Media: Principles, Theories, and Methods of Computer-Aided Design*. Cambridge: MIT Press.
- Kapusta, Berth. 2004. «Sky Box». *Architecture*. vol. 93, no 4, p. 56-61.
- Kealey, Gregory S. 1984. «Orangemen and the Corporation. The politics of Class During the Union of the Canadas». In *Forging a Consensus: Historical Essays on Toronto*, Victor L. Russell (dir.), p. 41-86. Toronto: University of Toronto Press.
- Keenan, Edward. 2005. «Making a Scene: A Bunch of Youngish Indie Rockers, Political Activists and Small-press Literati are Creating the Cultural History of

- Toronto». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 22-35. Toronto: Coach House Books.
- Keens, William, et British American Arts Association. 1989. *Arts and the Changing City: an Agenda for Urban Regeneration*. London: British American Arts Association.
- Keil, Roger. 2002. «“Common–Sense” Neoliberalism: Progressive Conservative Urbanism in Toronto, Canada». *Antipode*. vol. 34, no 3, p. 578-601.
- Kelly, Jessica. 2008. «Toronto’s Cultural Renaissance: Courting Public Culture at the Royal Ontario Museum». Toronto, Robarts Centre for Canadian Studies, York University, 59 p.
- King, Anthony D. 1996. «Worlds in the City: Manhattan Transfer and the Ascendance of Spectacular Space». *Planning Perspectives*. vol. 11, no 2, p. 97-114.
- , 2004. *Spaces of Global Cultures: Architecture, Urbanism, Identity*. New York: Routledge.
- Kingwell, Mark. 2003. «Monumental/Conceptual Architecture: The Art of Being too Clever by Half». *Harvard Design Magazine*. vol. Fall 2003/Winter 204, no 19, p. 1-7.
- , 2005. «Reading Toronto: Architecture and Utopia». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (Ed.), p. 58-67. Toronto: Coach House Books.
- Kipfer, Stefan, et Roger Keil. 2000. «Still Planning to Be Different? Toronto at the Turn of the Millennium». *disP*. vol. 140, no 28, p. 28-36.
- , 2002. «Toronto Inc? Planning the Competitive City in the New Toronto». *Antipode*. vol. 34, no 2, p. 227-264.
- Klemek, Christopher. 2008. «From Political Outsider To Power Broker in Two “Great American Cities”: Jane Jacobs and the Fall of the Urban Renewal Order in New York and Toronto». *Journal Of Urban History*. vol. 34, no 2, p. 309-332.
- Knelman, Mark. 2001. «Federal switch revives opera house dreams». *Toronto Star* (Toronto), 19 novembre, p. A20.

- , 2002A. «An opera house for all seasons». *Toronto Star* (Toronto), 20 juin, p. A19.
- , 2002B. «A Gehry fine house: The elusive architect's coming of AGO». *Toronto Star* (Toronto), 14 juillet, p. D2.
- , 2004A. «T.O. making do with makeovers: The 'Gehry effect' awaits». *Toronto Star* (Toronto), 11 janvier, p. A1.
- , 2004B. «Gehry builds a love-hate for his home town». *Toronto Star* (Toronto), 25 juillet, p. D01.
- , 2005. «Too tall an order for T.O.?». *Toronto Star* (Toronto), 29 septembre, p. A3.
- , 2008B. «Doc shines a light on ROM Crystal». *Toronto Star* (Toronto), 1 septembre, p. L5.
- Knelman, Martin. 2006A. «Opera: After decades of uncertainty and false starts, the curtain's about to rise». *Toronto Star* (Toronto), 3 juin, p. B3.
- , 2006B. «Province gives the arts a huge boost». *Toronto Star* (Toronto), 24 mars, p. A8.
- Krampe, Martin. 1979. *Meaning in the Urban Environment*. London: Pion.
- Kühn, Manfred, et Heike Liebmann. 2007. «Strategies for Urban Regeneration — The Transformation of Cities in Northern England and Eastern Germany». In *Restructuring Eastern Germany*, Sebastian Lentz (dir.), p. 123-138. Berlin: Springer Berlin Heidelberg.
- Kuitenbrouwer, Peter. 2004. «AGO makeover costs it a benefactor». *The Ottawa Citizen* (Ottawa), 10 mars, p. A4.
- , 2004. «AGO reveals redesign version 2.0». *National Post* (Don Mills), 1 juin, p. A17.
- , 2006. «His noble materials». *National Post* (Don Mills), 10 juin, p. TO6.
- , 2007. «In the skin of a Crystal». *National Post* (Don Mills), 17 février, p. TO12.

- , 2008A. «Architects veer away from 'car crash' design». *National Post* (Don Mills), 30 septembre, p. A13.
- , 2008B. «Welcome Home, Frank». *National Post* (Don Mills), 14 novembre, p. A13.
- Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects. 2010. «Royal Conservatory TELUS Centre for Performance and Learning». En ligne. www.kpmb.com/index.asp?navid=30&fid1=11&fid2=13#desc. Consulté le 05-08-2011.
- Laborit, Henri. 1977. *L'homme et la ville*. Paris: Flammarion.
- Lacayo, Richard. 2004. «Out of the box». *Time* (Toronto), 27 septembre, p. 52-53.
- Lamonde, Yvan. 2000. *Histoire sociale des idées au Québec, 1760-1960*. Saint-Laurent: Fides.
- Landry, Charles. 2000. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan Publications.
- Lanken, Peter. 2002. «Do we need a celebrity building?: Toronto is getting some designer architecture. It's not necessarily a good thing». *The Gazette* (Montreal), 9 mars, p. I6.
- Lasker, David. 2004. «Art Gallery of Ontario to "Hoard" its Treasures». *Canadian interiors*. vol. 41, no 2, p. 22-24.
- Lau, Yam. 2008. «Program, Building and Rhetoric: Some Inclusive Thoughts on Daniel Libeskind's Crystal». *Etc*, no 83, p. 72-74.
- Lavalee-Farah, Marie. 2002. «Facing the Challenge: Performing Arts in the 1990's». *Quarterly Bulletin from the Culture Statistics Program*. vol. 14, no 1.
- Le Corbusier. 1950. *Le Modulor : Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne sur Seine: L'architecture d'aujourd'hui.
- , 1971. *La charte d'Athènes*. Coll. «Points 25». Paris: Éditions de Minuit.
- Lee, Denny. 2007. «Bilbao, 10 Years Later». *The New York Times* (New York), 23 septembre. En ligne. select.nytimes.com/preview/2007/09/23/travel/1154689556068.html.

- Lefebvre, Henri. 1970. *La révolution urbaine*. Coll. «Idées». Paris: Gallimard.
- , 1974. *La production de l'espace*. Coll. «Société et urbanisme». Paris: Anthropos.
- Lemon, James. 1984. «Toronto Among North American Cities: A Historical Perspective on the Present». In *Forging a Consensus: Historical Essays on Toronto*, Victor L. Russell (dir.), p. 323-351. Toronto: University of Toronto Press.
- Levin, Laura, et Kim Solga. 2009. «Building Utopia: Performance and the Fantasy of Urban Renewal in Contemporary Toronto». *TDR: The Drama Review*, vol. 53, no 3, p. 37-53.
- Lewis, Justin. 1990. *Culture and Enterprise: The Politics of Art and the Cultural Industries*. London: Routledge.
- Lewis, Wyndham. 1954. *Self Condemned*. London: Methuen.
- Libeskind, Daniel. 2000. *The Space of Encounter*. New York: Universe.
- , 2002. «Explaining his controversial design for the Royal Ontario». *The Globe & Mail* (Toronto), 14 mars, p. R1.
- , 2005. *Construire le futur : d'une enfance polonaise à la Freedom Tower*. Traduit par Marina Barosa et Pierre Girard. Paris: Albin Michel.
- Liebenberg, Matthew. 2008. «Magazine considers Crystal a global gem». *National Post* (Don Mills), 27 mars, p. A12.
- Litter, William. 2003. «Architect unveils final drawings for opera company's new home». *Toronto Star* (Toronto), 16 septembre, p. D5.
- Littler, William. 2007. «Roy Thomson Hall turns 25». *Toronto Star* (Toronto), 6 octobre, p. B1.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Social Systems*. Coll. «Writing science». Stanford: Stanford University Press.
- , 2000. *Art as a Social System*. Coll. «Meridian». Stanford: Stanford University Press.

- Lynch, Kevin. 1970. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Coll. «Collection "Critique"». Paris: Éditions de Minuit.
- MacKay, Gillian. 2006. «Frank Gehry: The Early Years». In *Frank Gehry: Toronto*, Dennis Reid (dir.), p. 8-19. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- Maitland, Robert. 2008. «We're All Tourists Now: but What Does that Mean for Cities?». In *ArchiLab Europe 2008 : Strategic Architecture*, Omar Akbar et Marie-Ange Brayer (dir.), p. 160-161. Orléans: HYX.
- Maloney, Mark. 2010. «Toronto's mayors: Scoundrels, rogues and socialists». *Toronto Star* (Toronto), 3 janvier. En ligne.
[<www.thestar.com/news/gta/torontomayoralrace/article/745194--toronto-s-mayors-scoundrels-rogues-and-socialists>](http://www.thestar.com/news/gta/torontomayoralrace/article/745194--toronto-s-mayors-scoundrels-rogues-and-socialists).
- Martel, Frédéric. 2006. *De la culture en Amérique*. Paris: Gallimard.
- Martin, Sandra. 2003. «A made-to-measure performing space». *The Globe & Mail* (Toronto), 29 mars, p. R9.
- , 2005. «Glass and brick in harmony». *The Globe & Mail* (Toronto), 19 novembre, p. R6.
- Martins-Manteiga, John. 2005. *Mean City. From Architecture to Design: How Toronto Went Boom !* Toronto: Dominion Modern.
- Maturana, Humberto R., et Francisco J. Varela. 1980. *Autopoiesis and Cognition the Realization of the Living*. Coll. «Boston studies in the philosophy of science». Dordrecht: D. Reidel.
- Mavrikakis, Nicolas. 2008. «Bâtiment phare». *Voir* (Montréal), 26 juin, p. 44.
- Mays, John Bentley. 2002. «Public Building». *The Canadian Architect*. vol. 47, no 5, p. 38-40.
- McBride, Jason, et Alana Wilcox (dir.). 2005. *UTopia: Towards a New Toronto*. Toronto: Coach House Books.
- McClelland, Michael et Graeme Stewart (dir.). 2007. *Concrete Toronto: A Guide to Concrete Architecture From the Fifties to the Seventies*. Toronto: Coach House Books.

- McDowell, Adam. 2007. «What will visitors to the new Art Gallery of Ontario see next year? Lots of natural wood and an entirely new view of the skyline». *National Post* (Don Mills), 31 mai, p. AL10.
- McGuirk, Justin. 2010. «Review: Hearts Of The City». *ICON MAGAZINE ONLINE*. vol. 083, May 2010. En ligne. www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=442&id=4433.
- McHugh, Patricia. 1989. *Toronto Architecture: A City Guide*, 2^e éd., Toronto: McClelland and Stewart.
- McIlroy, Anne. 2001. «Racist remarks jeopardise Toronto Olympic bid». *The Guardian* (London), 25 juin. En ligne. www.guardian.co.uk.
- McLean, Heather. 2005. «Go West, Young Hipster: The Gentrification of Queen Street West». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 156-163. Toronto: Coach House Books.
- McMillan, James H., et Sally Schumacher. 1984. «Ethnographic Research». In *Research in Education: A Conceptual Introduction*, James H. McMillan et Sally Schumacher, p. 305-333. Boston: Little Brown.
- McNeill, Donald. 2007. «Office Buildings and the Signature Architect: Piano and Foster in Sydney». *Environment and Planning*. vol. 39, p. 487-501.
- Merrett, Andrea. 2009. «Delirious about Rem». *Azure*, 24 février. En ligne. www.azuremagazine.com/newsviews/blog_content.php?id=1191.
- Micallef, Shawn. 2005. «Psssst. Modern Toronto Just Wants Some Respect». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 36-42. Toronto: Coach House Books.
- , 2010. «Toronto's Ever Changing Skylines». In *A Guidebook to Contemporary Architecture in Toronto*, Phil Goodfellow et Margaret Goodfellow, p. 175-184. Toronto: D & M Publishers.
- Michon, Perrine. 2008. «Le partenariat public-privé et la régénération urbaine : l'exemple des Docklands». *Géocarrefour*. vol. 83/2, p. 119-128.
- Middleton, Jesse Edgar. 1923. *The Municipality of Toronto: A History (Vol II)*. Toronto: Dominion Pub. Co.

- Miles, Steven. 2005A. «Interruptions: Testing the Rhetoric of Culturally Led Urban Development». *Urban Studies*. vol. 42, no 5-6, p. 889-911.
- , 2005B. «'Our Tyne': Iconic Regeneration and the Revitalisation of Identity in NewcastleGateshead». *Urban Studies*. vol. 42, no 5-6, p. 913-926.
- Miles, Steven, et Ronan Paddison. 2005. «Introduction: the Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration». *Urban Studies*. vol. 42, no 5-6, p. 833-839.
- Milroy, Sarah. 2004. «Deconstructing the AGO». *The Globe & Mail* (Toronto), 31 janvier, p. R7.
- Moneo, Rafael. 2004. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: MIT.
- Monet, Jacques. 2012. «L'Acte d'Union». *L'Encyclopédie canadienne*. En ligne. <www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/l-acte-dunion>.
- Morin, Edgar. 1990. *Introduction à la pensée complexe*. Coll. «Communication et complexité». Paris: ESF.
- Morisset, Lucie K. 2009. *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec ; Rennes: Presses de l'Université du Québec ; Presses universitaires de Rennes.
- Morisset, Lucie K., et Luc Noppen. 2010. «Et vogue la stratégie !». *Urbanisme*. vol. juillet-août 2010, no 373, p. 63-67.
- Morris, Jan. 1992. *O Canada!: Travels in an Unknown Country*, 1st American. Toronto: HarperCollins.
- Morrison, Graham. 2004. «Look at Me!». *The Guardian* (London), 12 juillet. En ligne. <www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/jul/12/architecture.regeneration>.
- Mulvany, Charles Pelham. 1884. *Toronto Past and Present: A Handbook of the City*. Toronto: W. E. Caiger.
- Mulvany, Charles Pelham, Graeme Adam Mercer et Christopher Robinson Blackett. 1885. *History of Toronto and County of York, Ontario (Part II : The County of York)*. Toronto: C. Blackett Robinson.

- Murr, Derek. 2005. «The History of Toronto's Future». In *UTopia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 52-55. Toronto: Coach House Books.
- Murray, Peter. 2007. *The Saga of Sydney Opera House*. London: Taylor & Francis.
- Nasmith, Catherine. 2003. «Build Well». In *Toronto, No Mean City*, 3^e éd., Eric Arthur et Stephen A. Otto, p. xi-xiv. Toronto: University of Toronto press.
- National Post. 2006. «Hope building for cultural renewal: Major renovation projects promise to pay off for city». *National Post* (Don Mills), 23 mars, p. A14.
- National Trust for Historic Preservation in the United States. 1981. *Old & New Architecture - Design Relationships*. Washington, D.C.: Preservation Press.
- Neubauer, Frank. 2008. «Implantation as a Simulacrum – Cool City or the Quarters of "Posthuman"». In *ArchiLab Europe 2008: Strategic Architecture*, Omar Akbar et Marie-Ange Brayer (dir.), p. 123-124. Orléans: HYX.
- Nikolaychuk, Kathryn. 2006. «Modern Love: British Architect Stirs It Up». *Calgary Herald* (Calgary), 24 février, p. SW13.
- Norberg-Schulz, Christian. 1979. *La signification dans l'architecture occidentale*. Coll. «Architecture + archives». Paris: P. Mardaga.
- , 1981. *Genius Loci: paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: P. Mardaga.
- O'Reilly, Dan. 2007. «Innovative space-age pod design houses lecture halls, lounge area». *Daily Commercial News* (Markham), 24 mai. En ligne. <dcnonl.com/article/2006steel200>.
- OCAD. 2000. *Building Toward Tomorrow: Introducing the OCAD Centre for Design*. Toronto.
- Ockman, Joan. 2001. «Wrap Session: Applause and Effect». *Artforum International*. vol. 39, no 10, p. 140-149.
- OECD. 2010. *Territorial Reviews: Toronto, Canada 2009*. Paris: Organization for Economic Co-operation and Development (OECD).
- Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas et Bruce Mau. 1995. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press.

- Olins, Wally. 1999. *Trading Identities: Why Countries and Companies Are Taking On Each Others' Roles*. London: The Foreign Policy Centre.
- Oosterhuis, Kas. 2011. *Towards a New Kind of Building: A Designer's Guide for Non-standard Architecture*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Orpana, Jennifer. 2009. «Transformation AGO: It's What's Inside that Counts». *Fuse Magazine*. vol. 32, no 2, p. 6-10.
- Osbaldeston, Mark. 2008. *Unbuilt Toronto: A History of the City that Might Have Been*. Toronto: Dundurn Press.
- Ouelette, Robert. 2006. «A house for performers, audiences: Building takes Toronto to the opera big leagues». *National Post* (Don Mills), 16 juin, p. A8.
- Ouroussoff, Nicolai. 2008B. «It Was Fun Till the Money Ran Out». *The New York Times* (New York), 21 décembre, p. AR27.
- Overby, Osmund. 1981. «Old and New Architecture: A History». In *Old & New Architecture - Design Relationships*, National Trust for Historic Preservation in the United States, p. 18-36. Washington, D.C.: Preservation Press.
- Panofsky, Erwin. 1972. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Coll. «Icon Editions». New York: Harper & Row.
- Partridge, Jennifer. 2006. «Renowned architect believes in the power of design». *Calgary Herald* (Calgary), 28 février, p. C2.
- Peake, Laurie. 2005. «Smashing Icons». In *Will Alsop's SuperCity*, James Hulme, p. 38-49. Manchester: Urbis.
- Pearman, Hugh. 2004. «Alsop, Gehry, Libeskind, Diamond, Kuwabara and Honest Ed: Toronto's Cultural Buildings Renaissance Gathers Pace. Whatever Happened to Canadian Understatement?». En ligne. <www.hughpearman.com/articles5/toronto.html>.
- Peck, Jamie, et Kevin (dir.) Ward. 2000. *City of Revolution: Restructuring Manchester*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Peirce, Charles S. 1978. *Écrits sur le signe*. Traduit par Gérard Deladalle. Paris: Éditions du Seuil.
- Polanyi, Karl. 1962. *The Great Transformation*. Boston: Beacon Press.

- Polèse, Mario. 1990. « La thèse du déclin économique de Montréal, revue et corrigée ». *L'Actualité économique*. vol. 66, no 2, p. 133-146.
- Pollack, Sydney (dir.). 2006. *Sketches of Frank Gehry*. Culver City: Sony Pictures Home Entertainment. DVD, 84 min.
- Polo, Marco. 2004. «Suspended animation [Sharp Centre for Design, Toronto]». *Canadian Architect*. vol. 49, no 11, p. 22-26.
- Pooley, Erin. 2005. «Pretty Cities». *Canadian Business*. vol. 78, no 20, p. 144-146.
- Porter, Libby, et Kate Shaw. 2009. *Whose Urban Renaissance?: An International Comparison of Urban Regeneration Strategies*. London: Routledge.
- Powell, Ken. 2001. *Will Alsop 1*. London: Neues.
- Prittie, Jennifer. 2000A. «European firm draws OCAD's new digs». *National Post* (Don Mills), 16 novembre, p. A24.
- , 2000B. «British architect shows his colours – and plans for design school: 'You walk past this building and you'd think that you were making condoms'». *National Post* (Don Mills), 30 novembre, p. A23.
- Quenot, Michel. 1987. *L'icône : fenêtre sur l'absolu*. Paris: Les éditions du Cerf.
- Ransdell, Joseph. 1986. «On Peirce's Conception of the Iconic Sign». In *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*, P. Bouissac, M. Herzfeld et R. Posner, p. 51-74. Tübingen: Stauffenber-Verlag.
- Rapoport, Amos. 1982. *The Meaning of the Built Environment: A Nonverbal Communication Approach*. Beverly Hills: Sage.
- Rappolt, Mark, et Robert Violette (dir.). 2004. *Gehry Draws*. Cambridge: MIT Press.
- Rayburn, Alan. 2001. *Naming Canada: Stories about Place Names*. Toronto: University of Toronto Press.
- Redhill, Michael. 2006. «Toronto the Dead: Imagining a Lost City». In *The State of the Arts : Living with Culture in Toronto*, Alana Wilcox, Christina Palassio et Jonny Dovercourt (dir.), p. 320-323. Toronto: Coach House Books.
- Reid, Dennis (dir.). 2006. *Frank Gehry: Toronto*. Toronto: Art Gallery of Ontario.

- Reid, Dylan. 2006. «The Challenges of the Creative City». In *The State of the Arts: Living with Culture in Toronto*, Alana Wilcox, Christina Palassio et Jonny Dovercourt (dir.), p. 50-57. Toronto: Coach House Books.
- Richards, Larry Wayne. 2006. «Frank Gehry: Seeing the AGO Again (and Again)». In *Frank Gehry: Toronto*, Dennis Reid (dir.), p. 38-53. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- , 2009. «Frank Gehry: Drawing the AGO». In *Frank Gehry in Toronto: Transforming the Art Gallery of Ontario*, Art Gallery of Ontario, p. 21-30. London: Merrell.
- Richler, Noah. 2008. «Shape-shifter in the city: OCAD's new direction». *Canadian Art*, vol. 25, no 4, p. 88-92.
- Riegl, Alois. 1903. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genese*. Traduit par Daniel Wieczorek, Éd. 1984. Paris: Éditions du Seuil.
- Ripoll, Fabrice. 2006. «Réflexion sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace». In *Mots, traces, marques : dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, T. Bulot et V. Veschambre (dir.), p. 15-36. Paris: l'Harmattan.
- Roberts, Peter W., et Hugh Sykes. 2000. *Urban Regeneration: a Handbook*. London: Sage Publications.
- Robin, Régine. 2001. *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*. Coll. «Un ordre d'idées». Paris: Stock.
- , 2003. *La mémoire saturée*. Paris: Stock.
- Rochon, Lisa. 2002. «Will opera house do its civic duty?». *The Globe & Mail* (Toronto), 3 juillet, p. R6.
- , 2003. «OCAD's flights of fancy». *The Globe and Mail* (Toronto), 22 octobre, p. R4.
- , 2004. «The birth of Toronto Style». *The Globe & Mail* (Toronto), 6 novembre, p. M4.
- , 2005. *Up North: Where Canada's Architecture Meets the Land*. Toronto: Key Porter Books.

- , 2006. «Outside blah, inside awe». *The Globe & Mail* (Toronto), 17 juin, p. R5.
- , 2007. «Crystal scatters no light». *The Globe & Mail* (Toronto), 2 juin, p. R1.
- , 2008. «A monumental moment». *The Globe & Mail* (Toronto), 8 novembre, p. R1.
- Rogers, Richard George. 2004. *Towards an Urban Renaissance*. London: Taylor & Francis.
- Romney, Paul. 1984. «A Struggle for Authority - Toronto Society and politics in 1834». In *Forging a Consensus: Historical Essays on Toronto*, Victor L. Russell (dir.), p. 9-40. Toronto: University of Toronto Press.
- Rosnay, Joël de. 1977A. *Le macroscopie. Vers une vision globale*. Coll. «Points». Paris: Éditions du Seuil.
- , 1977B. «La croissance organique et l'environnement urbain». *Repère*. vol. thématique «Vivre en ville», no 19, p. 117-130.
- Ross, Val. 2006. «Rebirth of the cool». *The Globe & Mail* (Toronto), 31 juillet, p. R1.
- Rowe, Colin, et Fred Koetter. 1978. *Collage City*. Cambridge: MIT Press.
- Ruel, Sylvie. 2010. «Toronto exhibe sa renaissance culturelle». *Le Soleil* (Québec), 23 octobre, p. V4.
- Russell, James S. 2007. «Crystal illuminates museum's flaws». *National Post* (Don Mills), 11 juin, p. A12.
- Russell, Victor L. (Ed.). 1984. *Forging a Consensus: Historical Essays on Toronto*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rutgers, Job. 2005. «Art gallery contender has a reputation for vision and excellence». *Edmonton Journal* (Edmonton), 6 octobre, p. A17.
- Rutherford, Erik. 2005. «Toronto: A City in Our Image». In *UTopia : Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 16-21. Toronto: Coach House Books.

- Rybczynski, Witold. 2002. «The Bilbao Effect: Public Competitions for Architectural Commissions Don't Necessarily Produce the Best Buildings». *The Atlantic Monthly*. vol. 290, no 2, p. 138-142.
- Rydel, Mark. 1993. *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ryerson University. 2009. «Will Alsop Interview - Ryerson University». (Toronto), 4 mai. En ligne. <www.youtube.com/watch?v=huK56v9d1RQ>.
- Sadler, Simon. 2004. «An Avant-garde Academy». In *Architectures: Modernism and After*, Andrew Ballantyne (dir.), p. 33-56. Malden: Blackwell Publishing.
- Samuelian, Christine. 2004. «View from Toronto». *The Architectural Review*. vol. 216, no 1292, p. 42-43.
- Sandals, Leah. 2007. «TO slogans past, present and future». *Toronto Star* (Toronto), 20 mai. En ligne. <www.thestar.com/sciencetech/article/215846#article>.
- Sassen, Saskia. 1994. *Cities in a World Economy*. Coll. «Sociology for a New Century». Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Satie, Erik, et Ornella Volta. 1977. *Écrits réunis, établis et présentés par Ornella Volta*. Paris: Champ Libre.
- Saunders, William S. (dir.). 2005. *Commodification and Spectacle in Architecture: A Harvard Design Magazine Reader*. Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Schleifer, Simone (dir.). 2007. *Édifices spectaculaires*. Köln: Taschen.
- Short, Thomas L. 2007. *Peirce's Theory of Signs*. New York: Cambridge University Press.
- Simmel, Georg. 1988. *La tragédie de la culture et autres essais*. Traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris: Rivages.
- Sklair, Leslie. 2005. «The Transnational Capitalist Class and Contemporary Architecture in Globalizing Cities». *International Journal of Urban and Regional Research*. vol. 29, no 3, p. 485-500.
- , 2006. «Iconic Architecture and Capitalist Globalization». *City*. vol. 10, no 1, p. 21-47.

- Sloterdijk, Peter. 2006. *Le palais de cristal : à l'intérieur du capitalisme planétaire*. Traduit par Olivier Mannoni. Paris: Maren Sell.
- Sobol, John. 2006. «Will Alsop: An exclusive interview with one of the world's iconoclastic architects». *Enclave*. vol. 2006, no 1, p. 52-59. En ligne. <publik.tuwien.ac.at/files/pub-ar_8453.pdf>.
- Solomon, Lawrence. 2005A. «Drab city». *National Post* (Don Mills), 9 avril, p. FP19.
- , 2005B. «Splendid design seizes the right to be different». *National Post* (Don Mills), 13 décembre, p. FP19.
- Sorkin, Michael. 2002. «Brand Aid. Or, The Lexus and the Guggenheim (Further Tales of the Notorious B.I.G.ness)». *Harvard Design Magazine*. vol. Fall 2002/Winter 2003, no 17, p. 1-5.
- , 2006. «Does The New York Times architecture critic Herbert Mushamp keep writing about the same things?». 1 juin. En ligne. <www.bbazine.com/archeplus/poll01/EXit201.html#favored>.
- Stanwick, Sean. 2007. «Terence Donnelly Centre for Cellular and Biomolecular Research». *Architectural Design*. vol. 77, no 1, p. 124-127.
- , 2007. «Toronto Waterfront Revitalisation». *Architectural Design*. vol. 77, no 2, p. 48-51.
- Stanwick, Sean, et Jennifer Flores. 2007. *Design City Toronto*. Chichester; Etobicoke: John Wiley & Sons.
- Statistique Canada. 2007. «Chiffres de population et des logements, Canada, provinces et territoires, et divisions de recensement, recensements de 2006 et 2001 - Données intégrales (tableau)». En ligne. <www12.statcan.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/francais/census06/data/popdwell/Table.cfm?T=702&SR=1&S=0&O=A&RPP=25&PR=35&CMA=0>.
- , 2011. «Population par année, par province et territoire (Nombre)». En ligne. <www40.statcan.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/102/cst01/demo02a-fra.htm>.

- Strategic Infrastructure Fund. 2002. *Investment in Cultural Infrastructure to Benefit Greater Toronto Area Residents*. Communiqué de presse: 21 mai.
- Sudjic, Deyan. 2003. «Landmarks of Hope and Glory». *The Observer* (London), 26 octobre. En ligne. [<www.guardian.co.uk/society/2003/oct/26/urbandesign.architecture>](http://www.guardian.co.uk/society/2003/oct/26/urbandesign.architecture) .
- , 2004. «A quiet war over iconic visions». *The Observer* (London), 8 août. En ligne. [<www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/aug/08/art1>](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/aug/08/art1) .
- , 2005. «Can we still believe in iconic buildings?». *Prospect*, no 111. En ligne. [<www.prospectmagazine.co.uk/2005/06/canwestillbelieveiniconicbuildings/>](http://www.prospectmagazine.co.uk/2005/06/canwestillbelieveiniconicbuildings/) .
- , 2006. *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*. Penguin Books.
- Symons, Scott. 2002A. «ROM plan crystal clear». *National Post* (Don Mills), 28 septembre, p. TO4.
- , 2002B. «The Crystal folly». *National Post* (Don Mills), 28 septembre, p. TO5.
- Taylor, Deanne. 2005. «Between Utopias». In *UTOpia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (dir.), p. 268-275. Toronto: Coach House Books.
- Teitelbaum, Matthew. 2006. «Foreword». In *Frank Gehry: Toronto*, Dennis Reid (dir.), p. 4-5. Toronto: Art Gallery of Ontario.
- , 2009. «Ken and Frank: Admiration, Friendship and the Realization of Dreams». In *Frank Gehry in Toronto: Transforming the Art Gallery of Ontario*, Art Gallery of Ontario, p. 11-19. London: Merrell.
- The Cadillac Fairview Corporation Limited. 2010. «Lambert's Folly». En ligne. [<www.tdcentre.com/en/About/Pages/MoreHistory.aspx>](http://www.tdcentre.com/en/About/Pages/MoreHistory.aspx) .
- Timm, Jordan. 2007. «The world-famous architect of Toronto's controversial new museum extension explains why we'll learn to love his work». *Macleans*. En ligne. [<www.macleans.ca/article.jsp?content=20070602_215504_8252>](http://www.macleans.ca/article.jsp?content=20070602_215504_8252) .
- Todd, Graham. 1995. «'Going global' in the Semi-Periphery: Cities as Political Projects. The Case of Toronto». In *World Cities in a World-System*, Paul L. Knox et Peter J. Taylor, p. 192-212. Cambridge: Cambridge University Press.

- Toronto Star. 1998. «Diamond shines in role of world-class architect». *Toronto Star* (Toronto), 5 septembre, p. A1.
- , 1999A. «An opera house should be a diva: this one isn't». *Toronto Star* (Toronto), 18 septembre, p. A1.
- , 1999B. «No edifice complex for Toronto». *Toronto Star* (Toronto), 2 juillet, p. A1.
- , 2000. «Architect parks ego before going into building». *Toronto Star* (Toronto), 1 décembre, p. B1.
- , 2002. «A repository of the past brightens our future». *Toronto Star* (Toronto), 27 février, p. A22.
- , 2004A. «It's being built. Will they come?». *Toronto Star* (Toronto), 10 janvier, p. A1.
- , 2004B. «Building toward a 'Toronto effect'». *Toronto Star* (Toronto), 1 février, p. A1.
- , 2007A. «Crystal vision blurry: ROM's addition does little to brighten city's streets». *Toronto Star* (Toronto), 5 mai, p. F7.
- , 2007B. «Museum as artifact: Inside a hard shell, gentle space». *Toronto Star* (Toronto), 26 mai, p. B1.
- , 2008. «Gehry's respectful reno». *Toronto Star* (Toronto), 14 novembre, p. A6.
- , 2011. «A bold plan with vision for the city». *Toronto Star* (Toronto), 9 février, p. A14.
- Tossell, Ivor. 2010. «A Goodbye to David Miller's Toronto». *Spacing* (Toronto), 1 décembre. En ligne. <www.spacingtoronto.ca/2010/12/01/a-goodbye-to-david-millers-toronto/>.
- Tovell, Vincent. 2007. «Documenting A Cultural Explosion». In *Concrete Toronto: A Guide to Concrete Architecture From the Fifties to the Seventies*, Michael et Graeme Stewart McClelland (dir.). Toronto: Coach House Books.

- Troper, Harold. 2003. «Becoming an Immigrant City: A History of Immigration into Toronto Since the Second World War». In *The World in a City*, Paul Anisef et C. Michael Lanphier, p. 19-62. Toronto: University of Toronto Press.
- Tyrrell, Roger, et Simon Astridge. 2008. «Architecture of Reconciliation». In *Instant Cities: Emergent Trends in Architecture and Urbanism in the Arab World*, Kevin Mitchell, Jamal Al-Qawasmi et Amer Moustafa (Ed.), p. 195-202. Sharjah: CSAAR Press.
- Vallières, Martin. 2005. «Toronto se paie un boom architectural». *La Presse* (Montréal), 12 novembre, p. AFFAIRES 2.
- Van Raaij, Michiel. 2008. «This Building is a Bird's Nest». *MARK*. vol. 13, p. 150-153.
- Vaughan, Adam. 2005. «An Age Old Idea». In *UTopia: Towards a New Toronto*, Jason McBride et Alana Wilcox (Ed.), p. 250-255. Toronto: Coach House Books.
- Vaughan, Kenton (Dir.). 2009. *The Museum*. Toronto: National Film Board of Canada. DVD, 103 min.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour. 1972. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press.
- Vivant, Elsa. 2006. «La Classe créative existe-t-elle?». *Les Annales de la Recherche Urbaine*. vol. 101, p. 155-161.
- Volle, Michel. 2000. *E-conomie*. Paris: Économica.
- Wardrop, Patricia. 2012. «Massey Hall». *The Canadian Encyclopedia*. En ligne. <www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/massey-hall>.
- Warkentin, Germaine. 2005. «Mapping Wonderland». *Literary Review of Canada*. vol. 13, no 10, p. 14-17.
- Weaver, John. 2012. «Urban Reform». *The Canadian Encyclopedia*. En ligne. <www.thecanadianencyclopedia.com/articles/urban-reform>.
- Weber, Max. 1965. *Essais sur la théorie de la science*. Traduit par Julien Freund. Coll. «Recherches en sciences humaines 19». Paris: Plon.

- Weldes, Jutta. 2001. «Globalisation is Science Fiction». *Millennium - Journal of International Studies*. vol. 30, no 3, p. 647-667.
- Wellman, Barry. 2006. «Jane Jacobs, the Torontonion». *City & Community*. vol. 5, no 3, p. 217-222.
- Welsh, Moira. 2006. «Diamond bright, Diamond hard: An ambition of operatic proportions». *Toronto Star* (Toronto), 13 juin, p. B1.
- Whiteson, Leon. 1982. *The Liveable City: The Architecture and Neighbourhoods of Toronto*. Oakville: Mosaic Press.
- Whyte, Murray. 2002. «Sounding out the changes at Thomson Hall». *Toronto Star* (Toronto), 19 septembre, p. A35.
- Wiener, Norbert. 1949. *Cybernetics: Or, Control and Communication in the Animal and the Machine*. New York: J. Wiley.
- Wilcox, Alana, Christina Palassio et Jonny Dovercourt (dir.). 2006. *The State of the Arts: Living with Culture in Toronto*. Coll. «UTopia Series». Toronto: Coach House Books.
- Wilkin, Karen. 2007. «At the Galleries: Toronto and New York». *The Hudson Review*. vol. 60, no 3.
- Williamson, Ronald F. (Ed.). 2008. *Toronto: A Short Illustrated History of its First 12,000 Years*. Toronto: J. Lorimer.
- Wu, Chin-Tao. 2003. *Privatising Culture: Corporate Art Intervention Since the 1980s*. London: Verso.
- Zukin, Sharon. 1998. «Urban Lifestyles: Diversity and Standardization in Spaces of Consumption». *Urban Studies*. vol. 35, no 5-6, p. 825-839.
- , 2001. «How to Create a Cultural Capital: Reflections on Urban Markets and Places». In *Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*, Iwona Blazwick (dir.), p. 258-265. London: Tate Publishing.